

**Cine estructural de found footage:
133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet**

Albert Viñas Alcoz

Tutor: Mercè Ibarz Ibarz

Trabajo de investigación

Doctorado en Teoría, análisis y documentación cinematográfica 2007-2008

Universidad Pompeu Fabra

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	4
2 . ASPECTOS DEL CINE EXPERIMENTAL.....	7
2.1. CINE ESTRUCTURAL.....	13
2.2. CINE DE FOUND FOOTAGE.....	16
2.2.1. COLLAGE.....	17
2.2.2. FOUND FOOTAGE.....	19
2.3. CINE Y ARTE CONCEPTUAL.....	25
3. CINE EXPERIMENTAL EN ESPAÑA.....	28
3.1. APUNTES HISTÓRICOS.....	31
3.2. CINE EXPERIMENTAL Y ARTE CONCEPTUAL.....	38
3.2.1. CINE ESTRUCTURAL	38
3.2.2. CINE DE FOUND FOOTAGE.....	41
3.2.3. CINE Y ARTE CONCEPTUAL.....	43
4. 133. ESTUDIO DE CASO.....	46
4.1. <i>EN TORNO AL VÍDEO, FVT Y VISUAL</i>	48
4.2. EL CINE DE EUGENI BONET.....	50
4.3. EL CINE DE EUGÈNIA BALCELLS.....	52
4.4. COLABORACIONES CINEMATOGRAFICAS.....	55
4.5. ANÁLISIS DE <i>133</i>	56
4.5.1. <i>DÉCOUPAGE</i>	60
4.5.2. ANÁLISIS.....	70
4.5.2.1. SONIDO.....	70
4.5.2.2. IMAGEN.....	75
4.5.3. INFLUENCIAS.....	78
4.5.4. REPERCUSIÓN.....	80
5. CONCLUSIONES.....	81
6. BIBLIOGRAFÍA.....	85

Resumen

Esta investigación analiza la obra fílmica *133* (1978-79) de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet, una de las piezas más relevantes del cine de *found footage* de raíz estructural. Considerando el contexto del cine experimental y el arte conceptual realizado en España durante la década de los años '70, se estudia el insólito punto de vista de dos cineastas conocedores de las prácticas internacionales. El texto indaga sobre el sentido de una pieza filmográfica que transgrede los códigos del lenguaje cinematográfico con humor, planteando, irónicamente, cuestiones relevantes acerca de las convenciones que rigen el audiovisual. La película queda vinculada a las manifestaciones artísticas de raíz conceptual de la artista plástica Eugènia Balcells, y al desarrollo teórico y práctico del cine experimental, divulgado y configurado por el escritor y realizador Eugeni Bonet. *133* se presenta como una creación cinematográfica que se sirve de la técnica del montaje de metraje encontrado para desvelar un carácter autorreflexivo, sutilmente lúdico, que remite a su propio soporte matérico en particular, y al arte del cine en general.

Palabras clave

Cine experimental, cine de vanguardia, cine experimental en España, *found footage*, cine estructural, cine estructural/materialista, arte conceptual, *collage*, *ready-made*, *objet trouvé*, apropiación, desmontaje, metraje encontrado, *détournement*, cine de artistas, *Perfect Films*, cine matérico, cine sin cámara, cine *underground*, cine independiente, cine marginal, 16mm, *mass media*, banda sonora, efectos de sonido, asincronía, *sound art*, audiovisión, código fílmico, postproducción, cine digital.

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación *Cine estructural de found footage: 133 de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet*, analiza las concepciones que giran alrededor de las obras fílmicas situadas entre dos de las tendencias más representativas del cine experimental: el cine estructural y el cine de *found footage*. El objeto de estudio escogido para analizar estas cuestiones resulta ser una película española creada por la artista Eugènia Balcells y el cineasta Eugeni Bonet, entre 1978 y 1979. *133* es el título de un filme que, bajo parámetros experimentales, está influenciado por el cine de estructuras sistemáticas y el cine de imágenes recicladas. Estudiar la película en relación a la teoría del arte interesada en la imagen en movimiento y a la teoría cinematográfica experimental, permite considerar su calidad respecto al panorama internacional. La reflexión en torno a las particularidades del cine experimental español resulta clave para entender el sentido de una película, cuya génesis está estrechamente vinculada a los nuevos comportamientos artísticos de la década de los años setenta.

133 (1978-79) de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet se enmarca dentro de la escena del cine de vanguardia o cine experimental; un cine de búsquedas estéticas y rupturas conceptuales definido mediante su oposición al aparato industrial del cine narrativo. La concepción, la reflexión, el proceso de creación y los mecanismos de exhibición de una pieza como *133* mantienen una correspondencia directa con el cine experimental internacional, pero también con las tendencias conceptuales del arte contemporáneo de los años setenta. Es en ese terreno ubicado entre la praxis fílmica experimental y el desarrollo analítico del arte conceptual donde se sitúa la prefiguración, la elaboración, la distribución y la recepción crítica de una película singular como *133*. Valorar de qué modo la obra fílmica se inserta en los discursos críticos que definen el cine experimental, utilizando las características técnicas y estilísticas del dispositivo cinematográfico, es uno de los motivos de este ensayo escrito. Situar su relevancia histórica dentro del panorama del cine experimental español, es otra de las razones primordiales a tener en cuenta, para tratar de demostrar el prestigio y la vigencia de un filme que anticipa algunas de constantes que protagonizan la experimentación audiovisual actual.

Trazar un marco teórico en el que se ubique una obra definida por sus rasgos estilísticos y su inquietud vanguardista, es el primer paso para, posteriormente, visualizar de qué modo se ha tomado en consideración *133* en los estudios escritos sobre el cine experimental en España, o en los análisis sobre el cine de *found footage* internacional. Dilucidar qué influencias fílmicas

toman en consideración Balcells y Bonet para crear su obra, y determinar qué productos cinematográficos recientes amagan consideraciones ya planteadas en *133*, son algunos de los aspectos a contrastar en el texto.

Cine estructural de found footage: 133, de *Engènia Balcells* y *Eugeni Bonet* se divide en tres capítulos. El primer capítulo plantea cuestiones primordiales acerca de la práctica y la teoría del cine estructural y del cine de *found footage*, en términos generales. Para hacerlo concreta los rasgos que definen el cine de las vanguardias artísticas de principios de siglo y el cine experimental posterior. El segundo apartado se centra en estas mismas consideraciones, en el seno del cine experimental español acaecido durante las décadas de los años sesenta y setenta. Establecer las apreciaciones que giran alrededor de la noción de cine experimental español, resulta primordial para encarar un estudio meticuloso de la filmografía de Balcells y Bonet. El tercer capítulo analiza detenidamente el filme *133*, descomponiendo cada uno de los ciento treinta y tres montajes presentes, para indicar de qué modo asimila dos de las tendencias fílmicas más relevantes del cine de vanguardia. Las reflexiones posteriores acerca de la relación asincrónica entre imágenes y sonidos, permiten observar el sentido de los desvíos y los desplazamientos propuestos por los autores. Esta película postestructural de material fílmico desmontado cuestiona los preceptos del lenguaje audiovisual, convirtiéndose en un ejemplo paradigmático de cine metafílmico que muestra el engranaje interno del artificio cinematográfico, utilizando sus mismos procesos constructivos.

La relevancia académica de este estudio recae en el hecho de recuperar un filme que permite situar el cine experimental español en relación a dos de las tendencias principales de la práctica fílmica vanguardista. Situar el mérito y la audacia de *133* en relación a los debates que analizan las piezas clásicas de la experimentación fílmica del cine estructural y del cine de metraje encontrado, es una de las finalidades de una investigación que pretende descubrir la significación del cine de experimentación en España. La escasa bibliografía de este cine a nivel nacional es una de las cuestiones planteadas en un el segundo capítulo del trabajo. Son muy pocos los trabajos escritos que tengan en cuenta el escenario del cine experimental español en términos críticos. Existen monografías satisfactorias sobre algunos de sus autores más relevantes -son los casos de José Val del Omar, Pere Portabella, Antoni Padrós, Antonio Maenza o Iván Zulueta-, pero los ensayos que investiguen la historia de este otro cine, desde puntos de vista conceptuales y formales concretos, resultan ser prácticamente inexistentes. Es por eso que resulta necesario recuperar este patrimonio fílmico nacional, restaurándolo,

proyectándolo y elaborando reflexiones que lo sitúen en un marco teórico e histórico apto para el discurso crítico. El amplio conjunto de películas ligadas al fenómeno del cine experimental en España no deberían quedar abocadas a la invisibilidad y al ostracismo.

*“La reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas
está basada en la técnica misma de su producción”*

Walter Benjamin¹

“Porque el cine es el arte de destruir las imágenes en movimiento”

Paolo Cherchi Usai²

*“You don’t have to search for new images, ones never seen before,
but you do have to utilise the existing ones in such a way that they become new”*

Harun Farocki³

“It is one of the tasks of today’s artists to make visible the invisible side of the image”

Antoni Muntadas⁴

2. ASPECTOS DEL CINE EXPERIMENTAL

El cine experimental designa un conjunto complejo de prácticas fílmicas heterogéneas que utilizan el medio cinematográfico desde presupuestos artísticos, planteando cuestiones acerca de la naturaleza del propio dispositivo. El término cine experimental resulta ser un vocablo controvertido que identifica un amplio campo de creación de imágenes en movimiento, ubicado entre el espacio representado por la institución cinematográfica y el contexto del arte contemporáneo. La palabra experimental indica un espíritu explorador, un proceso de investigación y de interrogación de las posibilidades del medio, en tanto que herramienta útil para abordar concepciones artísticas. Plantear un discurso crítico respecto a los agentes culturales que legitiman las producciones fílmicas es una de sus funciones principales de este cine. Tiene un componente beligerante en la medida en que recoge la herencia de las primeras vanguardias artísticas para plantear alternativas a la instauración de procesos herméticos como el sistema de estudios. Ese espíritu combativo se muestra a nivel plástico e ideológico para poder formular cuestiones primordiales como la definitiva: “¿Qué es el cine?”. Esta pregunta paradigmática de la teoría cinematográfica relacionada con el auge de los nuevos cines europeos⁵, se responde desde posturas divergentes en los círculos del cine experimental. Teóricos europeos como Peter Wollen tratan de simplificar las inquietudes de los cineastas

¹ BENJAMIN, Walter, “La reproductibilidad de la obra de arte” en *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia, 2004.

² CHERCHI USAI, Paolo. *La muerte del cine*. Laertes. Barcelona, 2005. p. 7.

³ Citado en LEIGHTON, Tanya (Ed.) *Art and the moving image. A critical reader*. Tate. Afterall. London, 2008. p. 35.

⁴ MUNTADAS, Antoni, “Behind the Image” en HALL, Doug y FIFER, Sally Jo (Ed.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Aperture. New Jersey, 1990. p. 317.

⁵ BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004.

vanguardistas, entre los partidarios de la estética y los defensores de la política⁶, sin atender al valor que supone sugerir discursos ideológicos desde una práctica asumidamente formalista.

Para encontrar la raíz de la cuestión –para tratar de responder: “¿qué es el cine de vanguardia?” o “¿qué es el cine experimental?”– hace falta retroceder hacia el nacimiento del cine y observar cómo las estructuras narrativas de ficción consolidan la industria del espectáculo; ante la existencia de otros modos de entender el cine, posteriormente identificados como cine documental o cine de no ficción, y cine de vanguardia o cine experimental. Es con la llegada de los movimientos de vanguardia de principios de siglo cuando se investigan conscientemente las posibilidades artísticas del medio cinematográfico. Las consideraciones plásticas que atesoran movimientos artísticos de principios de siglo como el cubismo, la abstracción, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, son el punto de partida para el desarrollo de un cine a contracorriente. El cine de vanguardia es por tanto el germen de lo que más tarde se identifica como cine experimental; que a la vez esconde otras muchas categorías entre las que destacan *film poem*, *underground cinema*, cine independiente, cine alternativo o cine marginal.

Diversos teóricos han planteado otros epítetos para definir un cine que encuentra la razón de su existencia en su contraposición a la corriente dominante del aparato industrial, y en su vinculación con los procesos creativos de las artes plásticas. Como indica Scott MacDonald –uno de los más reputados críticos e historiadores del cine de vanguardia y del cine experimental–: “*avant-garde film is an ongoing history which has been providing critical alternatives to the mass-market cinema for more than seventy-five years*”⁷. Esta diferenciación respecto al cine narrativo mayoritario indica una postura comprometida que propone alternativas al lenguaje cinematográfico desde el seno de las primeras vanguardias artísticas. Las constantes del cine de ficción quedan caracterizadas por Noël Burch en el *Tragaluz del Infinito*⁸, mediante lo que él llama el Modo de Representación Institucional: una serie de criterios establecidos para la consecución de representaciones cinematográficas legibles.

Cine de vanguardia y cine experimental comparten actitudes ideológicas e inquietudes estéticas, pero a menudo el primero queda englobado en un periodo concreto de la Historia, el de las primeras vanguardias artísticas. Las dos acepciones resultan válidas para concretar las

⁶ WOLLEN, Peter, “The Two Avant-Gardes” en *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Verso. London, 1982.

⁷ MACDONALD, Scott. *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge University Press, 1993. p. 14.

⁸ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid, 1987.

particularidades de un cine artístico, poético, formal, subversivo, crítico y visionario que trata de ir más allá en la búsqueda de lo específicamente cinematográfico. Es un cine que se puede definir por negación, por lo que no es. No es un cine que se sustente en la narración convencional, ni en el aparato industrial, sino que explora las posibilidades del medio reflexionando sobre sus usos tecnológicos, sus connotaciones semánticas y sus potencialidades epistemológicas. La producción fílmica experimental privilegia el carácter formal, desmontando lo narrativo y rompiendo el ilusionismo. Se aleja del entramado industrial para acercarse a unos métodos de creación cercanos a los del Arte. De este modo el cine de vanguardia y el cine experimental muestran los puntos de vista individuales de unos cineastas que se decantan por consideraciones poéticas, líricas, singulares, excéntricas, radicales, amateurs, etc. para demostrar múltiples modos de entender el arte cinematográfico.

Algunas de las características principales que rigen las prácticas experimentales de todo el siglo XX, pueden concretarse en cuatro apartados que definen, con mayor o menor precisión, aquello que identifica un filme experimental. Es un cine personal e individual que procura alejarse de las ayudas económicas institucionales. Es un cine ligado a la tradición cinematográfica vanguardista, ya que reconoce y asimila un pasado con el que encuentra puntos en común. Es un cine antinarrativo, anarrativo, metanarrativo o narrativamente subversivo, más cercano a la poesía, la plástica o la música. Es un cine donde prevalece la forma expresiva sobre el contenido; el significante tiene más protagonismo que el significado. Estos cuatro puntos recogen, someramente, las principales características de toda obra fílmica experimental. Es un cine que mantiene relaciones con los medios de producción y las formas de distribución del cine documental; con el que se vincula mediante estilos tan dispares como los de las sinfonías urbanas o el cine ensayo.

Jean Mitry⁹, Parker Tyler¹⁰, P. Adams Sitney¹¹, Amos Vogel¹², David E. James¹³, Jonas Mekas¹⁴, Gene Youngblood¹⁵, Dominique Noguez¹⁶, Paul Arthur¹⁷ y Scott MacDonald¹⁸ son algunos de

⁹ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Fernando Torres. Valencia, 1974.

¹⁰ TYLER, Parker. *Cine Underground*. Editorial Planeta. Barcelona, 1973.

¹¹ SITNEY, P. Adams. *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-1978*. Second Edition. Oxford University Press. New York, 1979.

¹² VOGEL, Amos. *Film as a Subverive Art*. Random House. New York, 1974.

¹³ JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton University Press. New Jersey, 1989.

¹⁴ MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1969-1971*. Macmillan. New York, 1972.

¹⁵ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co., Inc. New York, 1970.

¹⁶ NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París, 1979.

¹⁷ ARTHUR, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

los teóricos, historiadores y cronistas de un cine que observa cómo su centro de operaciones se desplaza de las capitales europeas de los años veinte, a las ciudades norteamericanas de Nueva York, Los Ángeles y San Francisco, hacia los años cincuenta. El cine experimental busca sus propios reductos en filmotecas, cine-clubs, cooperativas y distribuidoras que permitan dar a conocer unas películas comprometidas respecto a la naturaleza del soporte cinematográfico y sus particularidades tecnológicas, tanto fotoquímicas y videográficas, como digitales.

Cada uno de los movimientos artísticos de vanguardia mantiene una relación con el medio cinematográfico por la voluntad de una serie de artistas interesados en utilizar la nueva herramienta con fines personales. De este modo el cine absoluto y el cine puro -ligados a los desarrollos teóricos de la pintura abstracta- desencadenan el inicio de un estilo llamado Música Visual, entre los que destacan autores alemanes como Hans Richter, Walter Ruttmann o Viking Eggeling. El cine cubista tiene en la figura de Fernand Léger y la película *Ballet Mécanique* (1924) su representante más inmediato. La fascinación por la maquinización, los ritmos, las repeticiones, los ángulos de cámara insólitos, el uso original del color, las yuxtaposiciones de planos y una banda sonora hecha de sonidos concretos industriales, hacen del experimento de Dudley Murphy uno de los más atrevidos de las vanguardias artísticas -de gran incidencia en la posterior relación entre música y audiovisual-. El cine futurista queda limitado a unas pocas prácticas -actualmente desaparecidas- llevadas a cabo por parte de cineastas como Bruno Corra, que inician la experimentación pictórica sobre el propio celuloide, inaugurando así el cine sin cámara. El movimiento Dadá de la ciudad de Zurich -con su emblemático Cabaret Voltaire-, tiene en la personalidad de Marcel Duchamp su artista más representativo. Su película *Anémic Cinéma* (1926) es el título paradigmático de la actitud Dadá, en la medida en que se ofrece como un espiral continuo de “rotorrelieves” con mensajes que niegan cualquier tipo de narración argumental. El cine surrealista consta de una serie de cineastas que trabajan alrededor de la ciudad de París durante los años veinte y treinta. El René Clair de *Entr'acte* (1924), el Luis Buñuel y el Salvador Dalí de *Un perro andaluz* (1929) o el Man Ray de *Emak Bakia* (1926) representan un modo de entender la narración que transforma la relación causa-efecto, rompe las coordenadas temporales, investiga el carácter plástico de las imágenes y propone una poética fílmica de trazos oníricos. Son, por tanto, las obras cinematográficas elaboradas en Europa, en el seno del cubismo, la abstracción, el constructivismo ruso, el surrealismo y el Dadá, las que indican la pauta a seguir en el campo de

¹⁸ MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1988.

la experimentación. Estados Unidos recoge el relevo del cine visionario realizado en Europa y empieza a elaborar un conjunto de obras fílmicas, alrededor de las cuales se eleva una producción cultural que consta de salas de proyecciones, revistas especializadas y cooperativas de distribución útiles para visibilizar un cine de escasa repercusión comercial, pero de elevada consideración teórica.

La construcción de un entramado estructural específicamente dedicado a estas prácticas fílmicas es una de las razones por las cuales el cine de vanguardia en Estados Unidos alcanza una relevancia mayor respecto a su equivalente europeo. El aparato que erigen alrededor del cine vanguardista resulta ser un entramado coherente en el que destacan cooperativas y distribuidoras -como Canyon Cinema de San Francisco, Filmmakers' Cooperative, el Anthology Film Archives de Nueva York-, salas cinematográficas especializadas -como es el caso de Cinema 16 en Nueva York, dirigida por Amos Vogel- y medios escritos -como la columna del Village Voice o la revista Film Culture, al frente de los cuales se encuentran el adalid del llamado New American Cinema, Jonas Mekas, y el teórico P. Adams Sitney.

Al cine de vanguardia realizado en Estados Unidos durante la década de los sesenta se le llama Nuevo Cine Americano para contrarrestar la teoría del autor de los nuevos cines europeos. Con la introducción del término *underground film* se empieza a considerar un tipo de filmes que, según Sheldon Renan, están concebidos esencialmente por una persona y es una declaración personal de esa persona. Son filmes que, “*disienten radicalmente en la forma, o en la técnica, o en el contenido, o a lo mejor en los tres aspectos*”¹⁹. Estas consideraciones no dejan de ser excesivamente amplias pero indican una libertad en las formas y en los modos de realizar películas, que se alejan de la escena industrial, buscando otros senderos más arriesgados a nivel estético e ideológico. Ese compromiso con el medio se resuelve mediante posturas que van del lirismo del cine *amateur* a la lucha política del cine militante. Sitney describe en estas palabras los cambios nominales para referirse a un cine que esconde muchos rasgos heterogéneos que impiden una catalogación concreta y unívoca: “*Both terms (“film poems” and “experimental cinema”) fell out of use in the late fifties. In their places arose the “New American Cinema” on the model of the French Nouvelle Vague, and the “underground” film, in response to an increased social commitment on the part of certain newly emerging film-makers*”²⁰. Cine underground y Nuevo Cine Americano sustituyen *film poem* y *experimental film* para demostrar los cambios político-sociales de los años sesenta en

¹⁹ RENAN, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1967. p. 17.

²⁰ SITNEY, P. Adams. *Op. Cit.* 1974. p. VIII.

Estados Unidos. Si el cine underground designa temáticas rechazadas por el cine narrativo, el *New American Cinema* remite a una libertad creativa, a partir del cual Jonas Mekas, y un largo listado de directores noveles, redactan un manifiesto que marca una distancia insalvable respecto al cine comercial, al que se refieren con estas palabras: “*El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido*”²¹. Ante este rechazo visceral los cineastas adscritos al movimiento crean un cine personal, autobiográfico, amateur, familiar, de fuerte componente estético, que poco tiene que ver con las superproducciones de la industria norteamericana.

Nueva York, Los Ángeles y San Francisco se convierten en los ejes de una producción fílmica que se va gestando durante la década de los años cincuenta, hasta revelarse como una explosión de creatividad en los años sesenta. Maya Deren, Christopher Maclaine, Sidney Peterson y James Broughton son los primeros cineastas estadounidenses en realizar películas de narraciones poéticas influenciadas por el surrealismo europeo. *Meshe of the Afternoon* (1943) de Maya Deren y *The End* (1953) de Christopher Maclaine son dos de los títulos que abren el camino para la posterior generación de *filmmakers* americanos entre los que destacan Marie Menken, Stan Brakhage, Bruce Baillie, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Andy Warhol, Jack Smith, Ken Jacobs y Hollis Frampton, entre muchos otros. La proximidad de Canadá y el amplio abanico de realizadores canadienses que se instalan en ciudades como Nueva York para crear obra, son otra fuente de producción considerable de la que surgen cineastas tan dispares como el realizador de animación Norman McLaren y el cineasta estructural Michael Snow.

Los mecanismos para asimilar a nivel crítico y teórico la obra de realizadores experimentales estadounidenses durante los años sesenta consta de un crítica específicamente cinematográfica y de una teoría del arte interesada en las posibilidades multidisciplinares de expansión de la imagen en movimiento. *Movie Journal* de Jonas Mekas (una recopilación de artículos publicados en el diario Village Voice), *Film as a Subversive Art* de Amos Vogel, *Visionary Film* de P. Adams Sitney y *Expanded Cinema* de Gene Youngblood son los cuatro libros que mejor ejemplifican la crítica fílmica experimental norteamericana de los años sesenta. El cine de instalación, los espectáculos multimedia, el videoarte y, en general, el progresivo desplazamiento del cine experimental hacia el contexto museístico favorecen una amplitud de miras por parte de la teoría del arte, que finalmente decide incluir los artistas de la imagen en movimiento en sus

²¹ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (Ed.) *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid, 1998. p. 285.

discursos teóricos. Annette Michelson y Rosalind Krauss son dos de las críticas de arte interesadas en el desarrollo de la imagen en movimiento en relación al Arte. Sus posiciones teóricas respecto al cine experimental mantienen puntos de conexión como con los discursos estéticos de las primeras y las segundas vanguardias artísticas. Como indica Tanya Leighton: “*Avant-garde or experimental film-makers on the one hand, and visual artists on the other, each have different modes of practice, histories, institutions, economic structures and critical languages, yet they very often share similar aesthetic concerns*”²². Son algunas de estas tendencias presentes en los dos ámbitos, las que suscitan reformas en el medio cinematográfico, y allanan el camino para el desarrollo de corrientes de calado artístico como los de el cine estructural o el cine de *found footage*. Resulta sencillo observar cómo el primero extrae consideraciones del *minimal art* y del arte conceptual, mientras el segundo recicla la tradición del *collage* en una serie de mutaciones técnicas que admiten la imagen en movimiento.

El hecho de que *133* esté realizada por una artista visual como Eugènia Balcells y un cineasta experimental como Eugeni Bonet favorece un tipo de análisis a medio camino de la crítica artística y la crítica cinematográfica. Esta indefinición contextual es precisamente uno de los grandes lastres del cine experimental, que no acaba de hallar su lugar dentro de la institución cinematográfica. Si la industria del cine se ha decantado hacia la producción de películas de argumento a la búsqueda del beneficio económico, el cine experimental se ha acercado a las corrientes de los diferentes movimientos artísticos de vanguardia, entendiendo el cine como otra manifestación artística más.

2.1. CINE ESTRUCTURAL

133 es un ejemplo de cine de *found footage* cuya realización está definida previamente por un método particular, que marca la forma final del filme. Esta estrategia se vincula directamente con el cine estructural y sus películas de configuraciones sistemáticas que trabajan estrategias como la conciencia de la percepción del cine. Las decisiones previas a la realización de la película son las que determinan la forma, y esas decisiones parten de una estructura concreta, perfectamente delimitada, que niega el carácter ilusionista del cine y su contenido representacional, sin menospreciar el valor indicial de la imagen. El cine estructural expone la visualización de un idea previa, situándose cerca del arte de la idea y del arte conceptual; pero también del cine abstracto, del cine puro, del cine concreto, del cine formal o del cine

²² LEIGHTON, Tanya. *Op. Cit.* 2008. p. 9.

analítico. En 133 una estructura concreta prediseñada a modo de catálogo de efectos de sonidos, sirve para desestructurar una de las normas más rigurosas del código no escrito del lenguaje audiovisual: la sincronía entre imagen y sonido.

El cine estructural tiene la voluntad de llegar a la depuración de lo específicamente cinematográfico mediante ejercicios que desvelan el valor de las imágenes y los sonidos para negar sus cualidades ilusionistas. Lo hace reduciendo las amplias posibilidades de la representación cinematográfica a una serie de presupuestos y metodologías previas, identificadas específicamente con el propio dispositivo tecnológico. Simplificando las posibilidades de representación del cine se amplían unas potencialidades que, inevitablemente, revelan la artificiosidad de la imagen en movimiento. Es un cine racionalista, minimalista y conceptual en el que la idea inicial, y el proceso llevado a cabo para solucionarla, quedan desvelados a lo largo de la misma realización del filme y durante su consiguiente proyección. La estructura que rige la resolución del filme se convierte en el principal elemento del mismo, de modo que ese sistema previamente trazado es el eje formal y conceptual que lo define.

P. Adams Sitney es el artífice del término Structural Film, un epíteto que alcanzó cierta popularidad en la escena del cine experimental de finales de los años sesenta, para convertirse en la tendencia internacional más representativa del cine experimental durante la década de los años setenta. Su texto *Structural Film* aparece en la revista *Film Culture* en 1969 para definir las características del cine estructural y clasificar un cúmulo de obras fílmicas mediante algunos puntos en común²³. En éste artículo el teórico norteamericano reflexiona sobre un conjunto de obras que investigan la estructura técnica del aparato fílmico, relegando su contenido temático a su mismo desarrollo estructural. “*Suddenly, a cinema of structure has emerged*”²⁴, es la primera frase de un artículo entusiasta que celebra las películas de una serie de cineastas canadienses y norteamericanos que proponen un cine minimalista, procesual, sistemático, conceptual, de ímpetu estructural. Sitney engloba la obra de Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr y Joyce Wieland para precisar que, “*there is a cinema of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film*”²⁵. Esta última frase es una de las definitivas para comprender el sentido de unas aplicaciones estructurales, que Sitney analiza de modo

²³ SITNEY, P. Adams, ‘*Structural Film*’ en SITNEY, P. Adams (Ed.) *Film Culture Reader*. Cooper Square Press. New York, 2000.

²⁴ *Ibid.* p. 326.

²⁵ *Ibid.* p. 327.

taxonómico bajo cuatro recursos técnicos: la refilmación, el efecto parpadeo o *flicker*, la repetición en bucle y la cámara fija. Son esos recursos técnicos que estudian la tecnología del medio cinematográfico los que se utilizan hasta sus últimas consecuencias en películas como *The Flicker* (1965) de Tony Conrad, *Wavelength* (1967) de Michael Snow, *Tom, Tom the Piper's Son* (1969) de Ken Jacobs, o *Serene Velocity* (1970) de Ernie Gehr. Sitney define este cine en función de un análisis que halla relaciones entre cineastas interesados por las posibilidades formales del soporte fotoquímico y de los aparatos técnicos que lo ponen en funcionamiento. El controvertido estudio de Sitney suscita una respuesta del máximo representante del grupo Fluxus, George Maciunas, quien dibuja un esquema con anotaciones concretas para indicar que muchas de aquellas innovaciones que analiza Sitney ya se encuentran en los *Fluxfilms*, las películas minimalistas del grupo de artistas neoyorquinos²⁶. Fuera de Estados Unidos el cine estructural tiene puntos de encuentro con el cine de realizadores austriacos como Kurt Kren y Peter Kubelka o los alemanes Werner Nekes, Wolf Vostell y Wilhelm Hein.

Otra de las respuestas que provoca el texto *Structural Film* viene de los cineastas y teóricos de Gran Bretaña, quienes asumen el término para adaptarlo a sus propios intereses, elevando así toda una escena cinematográfica, de cierta relevancia durante la década de los años setenta. Peter Gidal es el artífice del término *Structuralist/Materialist Film*, un cine que recoge las influencias del cine estructural pero que rechaza algunos de sus puntos de partida y aboga en mayor medida por la ruptura ilusionista y la presencia física del propio material fílmico. “*Structuralist/Materialist film attempts to be non-illusionist. The process of the film's making deals with devices that result in demystification or attempted demystification of the film process*”²⁷, afirma Gidal en un texto crítico que repetidamente afirma: “*a continual attempt to destroy the illusion is necessary*”²⁸. Gidal varía algunas de las directrices del término para, finalmente, remitir a la propia base del cine estructural y afirmar que: “*In Structural/Materialist film (...) the relations of the film's structure, are primary to any representational content*”²⁹.

El cineasta inglés Malcolm LeGrice utiliza la palabra *systemic* para designar un tipo de cine abstracto cuya forma queda predeterminada, por el sistema escogido para llevarla a cabo: “*In the systemic films, the determinate quality of the system can lead to a false assumption that all 'content' is controlled by the system. In fact, many assumptions condition the form of the system and how and where it*

²⁶ MACIUNAS, George, “On ‘Structural Film’ (by P. Adams Sitney)” en SITNEY, P. Adams (Ed.) *Op. Cit.* 2000. p. 349.

²⁷ GIDAL, Peter, “Theory and Definition of Structural/Materialist Film” en GIDAL, Peter (Ed.) *Structural Film Anthology*. British Film Institute. London, 1976. p. 1.

²⁸ *Ibid.* p. 1.

²⁹ *Ibid.* p. 1.

should be applied”³⁰. Esta afirmación del autor del libro *Abstract Film and Beyond*³¹ resulta indicativa para observar cómo el método, la estructura o el sistema previamente diseñado para elaborar un filme, no evita que se introduzcan otros muchos elementos azarosos, arbitrarios o indeterminados que puedan tener un papel destacado en la percepción final de la obra. Es una obra de arte fílmica que toma en consideración el material físico del que se compone. Tal y como indica Alberte Pagán, “*la transparencia de la cinta, sus perforaciones de arrastre, el polvo acumulado en ella, las imágenes rayadas, los “ataques” directos a la película como perforaciones o quemaduras, son elementos que ayudan a poner en primer término la naturaleza física de la película*”³². Ese materialismo que sitúa el celuloide en primer término, toma en cuenta la naturaleza del soporte fotoquímico como elemento primordial del devenir fílmico. Para definir una gran parte del cine experimental Eugeni Bonet utiliza el término *cine matérico*, un cine que se desmarca de la representación de la realidad para presentarse como soporte objetual puesto en movimiento. Un cine donde, “*es posa èmfasi en el propi mitjà i suport –la pel·lícula en primer lloc-, a través de diversos procediments o tractament òptics i alquímics*”³³. Mientras se incide en el deterioro físico del paso del tiempo del celuloide, mediante el uso de fragmentos fílmicos encontrados, recombinados y remontados, constantemente se deja entrever la textura fílmica, el grano de la imagen, las veladuras, los errores de revelado, las rayas y las perforaciones del mismo soporte. Éstas son características relacionadas estrechamente con el cine de *collage* o desmontaje, un cine de ensamblaje de imágenes recicladas, comúnmente conocido como cine de *found footage*. Y lo es en la medida en que el metraje encontrado se presenta como un nuevo montaje que incide en la imagen por encima de su representación.

2.2. CINE DE FOUND FOOTAGE

Dentro de las tendencias fílmicas que mayores relaciones establecen con el arte plástico destaca la que continua la tradición del *collage* pictórico inaugurado con el cubismo. El cine de *found footage* o de metraje encontrado recoge la herencia de la técnica del *collage*, gracias a la posibilidad de montaje del medio tecnológico que trabaja la imagen en movimiento. El desmontaje de imágenes no originales se convierte en uno de los rasgos principales del cine de

³⁰ LEGRICE, Malcolm, “*Abstract Film and Beyond*” en GIDAL, Peter (Ed.) *Op. Cit.* 1976. p. 22.

³¹ LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Studio Vista. London, 1977.

³² PAGÁN, Alberte. *Introducción aos clásicos do cinema experimental (1945-1990)*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1999. p. 291.

³³ BONET, Eugeni. *Cinema Experimental*. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 1994.
http://www.iaa.upf.es/recerca/sintesi_imatges/cinexp/cinexp.html (consultado en noviembre de 2009).

vanguardia internacional. 133 participa de esta tendencia cinematográfica vanguardista ya que se sirve de imágenes recicladas o apropiadas para elaborar un discurso insólito que amalgama múltiples usos filmicos.

Este tipo de cine presente desde finales de los años treinta con la obra de Joseph Cornell, no queda definitivamente etiquetado hasta finales de los años ochenta, gracias a la popularización del término *found footage*. Ésta es una categorización traducible como cine de material fílmico encontrado que autores como William C. Wees, Eugeni Bonet y Antonio Weinrichter han analizado en estudios titulados como *Recycled Images*³⁴, *Desmontaje*³⁵ o *Metraje Encontrado*³⁶, respectivamente.

Si el cine de *found footage* ha estado presente a lo largo de la historia del cine es gracias a figuras como Joseph Cornell o Bruce Conner; dos artistas que progresivamente han desplazado su interés de las obras plásticas bidimensionales (*collage*) o tridimensionales (*assemblage*), hacia las piezas cinematográficas. Todo ello manteniendo una metodología similar: recoger elementos desechados por la sociedad para trasladarlos al estudio y ensamblarlos o montarlos con finalidades estéticas innovadoras.

2.2.1. COLLAGE

La estética del reciclaje presente en el *collage* cubista, la propaganda constructivista, el fotomontaje surrealista, el *ready-made* dadaísta, el *assemblage* neo-dadaísta y la apropiación iconográfica del *pop art*, también se encuentra presente en el medio cinematográfico mediante los montajes oníricos de Joseph Cornell, el cinema *discrepant* del letrista Isidore Isou, el *détournement* situacionista de Guy Debord, los *cut-ups* de Brion Gysin y William Burroughs, el *decollage* videoartístico de Wolf Vostell o las películas de *found footage* en *optical printer* de Peter Tscherkassky o los *remakes* de Pierre Huyghe.

³⁴ WEES, William. *Recycled Images. The arts and politics of found footage films*. Anthology Film Archives. New York, 1993.

³⁵ BONET, Eugeni (Ed.) *Desmontaje: Film, Vídeo / Apropiación, Reciclaje*. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 1993.

³⁶ WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2009.

La técnica cinematográfica del *found footage* parte de algunas de las características formales y consideraciones conceptuales del *collage* para expandir su grado de influencia hacia la imagen en movimiento y su relación con la temporalidad. Los pintores cubistas inauguraron la técnica pictórica del *collage* en 1914 con los *papier collé* de George Braque, al que se sumó el ímpetu creativo Pablo Picasso. Según Donald B. Kuspit la técnica del *collage*, “brings the whole idea of art into question”³⁷. Y lo hace en la medida en que la representación pictórica queda en entredicho, de modo que la pintura ya no remite a un fragmento de la realidad externa que la representa, sino que remite a ella misma: la pintura ya no representa, ahora se presenta en tanto que pintura. El *collage* atraviesa todo el arte del siglo XX para determinar un cúmulo de manifestaciones artísticas cuyas disciplinas van del arte gráfico bidimensional de la pintura, al diseño gráfico y la fotografía (fotomontajes), el arte expandido de la escultura (*assemblage*), la imagen en movimiento (cine de *found footage*, *cut-ups*, *scratch-video*, *mash-ups*, etc.) e incluso la música contemporánea (*tape-music*, *turntable*, *plunderphonics*, *cut'n'paste*, etc.). Cada una de estas etiquetas artísticas indica una serie de modalidades que mantiene ciertas características en común, como son las de la apropiación de elementos previamente existentes, cuyos fragmentos se reconfiguran en otras piezas autónomas, obras heterogéneas y eclécticas hechas de citas, plagios y elementos copiados, extraídos de procedencias ajenas. El reciclaje de esos residuos, y la reutilización de materiales en desuso para fines particulares -con voluntad más o menos artística-, transforma las perspectivas académicas del arte y cuestiona nociones clave de la crítica de arte de la modernidad como la de la originalidad de la obra de arte.

Realizar nuevas composiciones mediante fragmentos ajenos, para conformar nuevas unidades significantes de connotaciones estéticas inusuales y consideraciones semánticas insólitas, es la intención principal de unos artistas que plantean cuestiones acerca de la validez del plagio o la legitimidad de la copia. Los elementos primigenios reutilizados desvelan nuevos significados mediante un uso deliberado de sus potencialidades formales, a lo largo de un proceso de descontextualización. La estrategia conceptual y el discurso teórico que lo sustenta tienen una resolución representacional -la obra en sí- cuya forma viene determinada por una fuerte concepción analítica; que no amaga un carácter lúdico ambivalente, situado entre el énfasis pedagógico y el afán provocador. Desplazado hacia un contexto artístico, el producto cultural resultante se ofrece como un artilugio conceptual a partir del cual visibilizar reflexiones acerca

³⁷ B. KUSPIT, Donald, “Collage: the organizing principle of Art in the age of the relativity of Art” en HOFFMAN, Katherine (Ed.) *Collage: Critical Views*. UMI Research Press. Ann Arbor, 1989. p. 40.

de las particularidades del propio medio artístico, junto con las contradicciones que rigen su legitimidad.

Las influencias que el cine experimental recoge de la tradición vanguardista del reciclaje en el seno de disciplinas como la pintura, la fotografía o la escultura son más que notables. Pero el uso de una estrategia creativa parecida no provoca una impresión similar en el espectador. Según Bonet, *“el collage o assemblage de imágenes móviles encontradas o apropiadas, no tiene una relación necesariamente inmediata –en cuanto a su efecto- con el collage o assemblage de recortes de periódicos, fotografías, anuncios, grafismos, objetos, desechos, etc. Así como tampoco el ready-made filmico o videográfico tiene demasiado que ver con el efecto estético o “antiartístico” del objeto encontrado, presentado tal cual o rectificado”*.³⁸ Aspectos como el carácter efímero de las imágenes cinematográficas, el perpetuo movimiento al que se encuentran sometidas durante su proyección o la noción temporal que determinan su visionado, provoca un efecto intangible y abstracto que mantiene similitudes con la percepción musical. El *collage* pictórico es el germen del *found footage*, pero la combinación de elementos dispares en una unidad artística significativa ya se encuentra en el propio medio cinematográfico, gracias al proceso de montaje que da forma a cualquier discurso filmico.

2.2.2. FOUND FOOTAGE

El *found footage* hace su aparición definitiva a principios de los años noventa cuando una serie de instituciones museísticas, y festivales de cine, tanto europeos como estadounidenses, deciden crear ciclos y retrospectivas en homenaje a una técnica filmica determinante para la evolución de las prácticas experimentales de los medios audiovisuales de la postmodernidad. Como indica Antonio Weinrichter, *“el found footage, toda una corriente oculta –por escasamente documentada- de la historia alternativa del cine, ha suscitado una eclosión de interés desde principios de esta década”*³⁹. Para reafirmar esta conclusión Weinrichter señala la organización de cinco ciclos retrospectivos que, en un periodo de tiempo reducido, revisaron lo que hasta entonces había dado de sí el cine de material encontrado en el seno de la experimentación filmica. El Stadkino de Viena en 1991, el festival de Lucerna en 1991 y 1992, el IVAM de Valencia en 1993, el Anthology Film Archives de Nueva York en 1993 y el festival de Oberhausen en 1996 fueron

³⁸ BONET, Eugeni. *Op. Cit.* 1993. p. 14.

³⁹ WEINRICHTER, Antonio, *“Subjetividad, impostura, apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”* en Archivos de la Filmoteca nº 30, octubre de 1998. p. 120.

algunos de los centros de arte, filmotecas o festivales de cine que decidieron proyectar una serie de sesiones sobre el cine de *found footage*. A la vez que editaron un conjunto de estudios críticos sobre los resultados artísticos de esta técnica.

Películas con fragmentos extraídos de archivos o descartes de otras películas existen desde los inicios del cine. Nuestro interés se centra en el cine experimental y por lo tanto son esos trabajos de búsqueda estilística o de confrontación conceptual, que no tratan de representar la realidad como el cine documental de compilación, sino se presentan en tanto que filme; los que se tendrán en cuenta para desgranar las características del *found footage*. Pese a ello cabe remarcar que todo realizador que trabaja con imágenes de archivo desde una posición crítica lo hace para cuestionar los mecanismos de legitimación de la Historia y la memoria visual. De modo que, como analiza Catherine Russel, todas las imágenes, “become documentary images once their original contexts are stripped away; in being repositioned within another serial organization of images, they document an other time and place”⁴⁰. Cabe tener en cuenta que esta estrategia de desplazamiento resulta habitual en los montajes de toda la historia del cine documental, que cuenta con un subgénero definido como cine de compilación donde el montador se sirve de filmaciones de contextos ignotos, para elaborar un discurso propio.

En el ámbito del cine de vanguardia las consideraciones no se desplazan hacia la ilustración de la narración de la *vox en off* o la exposición fidedigna de temáticas concretas, sino hacia la crítica de los medios dominantes y la descomposición de los códigos del lenguaje cinematográfico. El proceso de distanciamiento respecto al poder de las imágenes queda puesto en entredicho. El cine de material apropiado cuestiona los fragmentos fílmicos escogidos, tergiversando su significado original y transformado la continuidad narrativa, los *raccords*, la sincronía con el sonido u otros factores que rompan la recepción ilusionista del cine. Mediante la descontextualización y la interrupción, se corta y se pega un texto audiovisual hecho de citas de todo tipo de fuentes: documentales, filmes de propaganda, noticiarios, filmes educativos, filmes industriales, cine de viajes, *stock shots*, material de archivo, cine de animación, cine pornográfico, cine primitivo, cine mudo, largometrajes de Hollywood, publicidad, shows televisivos, etc. El cine de *found footage* es un cine que dirige su punto de mira hacia la imagen en movimiento (cine, vídeo, televisión, etc.) estableciendo una poética de las imágenes, configurando una crítica del audiovisual con sus mismos medios tecnológicos. El uso de archivo fílmico resulta primordial para obtener material para reutilizar. No es

⁴⁰ RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, Durham. 1999. p. 271.

casualidad que muchas de estas películas de *found footage* utilicen fragmentos de *ephemeral films* de los años cincuenta (películas educativas con una función concreta, para proyecciones limitadas en contextos escolares o universitarios), ya que se encuentran libres de derechos y no implican entrar en el terreno de la ilegalidad.

Revelar la artificiosidad de la imagen fílmica es una de las estrategias conceptuales de los cineastas de *found footage*. A su vez celebran la existencia del medio de entretenimiento de masas paradigmático del siglo XX, festejando el legado que éste ha dejado para las futuras generaciones. El cineasta que trabaja con material de archivo mantiene una actitud ambivalente situada entre la reverencia y el desprecio, se trata de una “*mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación*”⁴¹. Esa posición ambigua respecto a las imágenes también queda evidenciada en el proceso de creación llevado a cabo a partir de ellas. Las técnicas de yuxtaposición permiten hallar rasgos irónicos en las decisiones que provocan esa nueva colocación. Esa ambigüedad entre el sentimiento de fascinación y la voluntad de destrucción iconográfica se relaciona con la superficialidad de unos análisis formalistas. Es nuevamente Catherine Russell quien sitúa el nivel del papel ideológico que subyace en la práctica cinematográfica de archivo: “*It is tempting to think of archival practices as a kind of archeology, and yet what is immediately evident in these films is that found footage is a discourse of surface*”⁴². Esa limitación discursiva viene dada por la misma naturaleza del material reutilizado, continuamente cuestionado y puesto en duda por la nueva mirada del cineasta que decide apropiárselo.

A medio camino del arte y del cine se encuentran dos de los artistas y cineastas norteamericanos más relevantes para trazar la historia del cine experimental de imágenes recicladas. Joseph Cornell y Bruce Conner mantienen una serie de elementos en común por lo que respecta a sus trayectorias y sus modos de entender el proceso creativo. Los dos parten del uso de materiales de deshecho para elaborar, inicialmente, estructuras escultóricas. Cornell construye, desde mediados de los años treinta, conjuntos de cajas con objetos dispares ensamblados en su interior, a la búsqueda de una poética surrealista mediante objetos domésticos reciclados. Esos periplos por la ciudad en busca de elementos susceptibles de incorporar en su obras, hacen que halle fragmentos de celuloide de los que se apropia para

⁴¹ GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. “El film de montaje. Una propuesta tipológica” en *Secuencias. Revista de historia de cine*. Número 23. Universidad Autónoma de Madrid. 2006. p. 72.

⁴² RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, Durham. 1999. p. 271.

desmontar su continuidad y causalidad. Es así como surge *Rose Hobart* (1936), uno de los títulos fundacionales del *found footage* específicamente vanguardista. El hecho de suprimir escenas de la película *East of Borneo* (1931) de George Melford con la intención de delimitar las imágenes a la presencia de su actriz protagonista, hacen que la relación causa-efecto quede completamente tergiversada. Rompiendo la continuidad narrativa de este largometraje de ficción, Joseph Cornell inaugura un nuevo modo de entender la práctica fílmica que toma influencias del *collage* y del *assemblage* por el hecho de mostrarse como una obra de arte autónoma que rechaza frontalmente el carácter original de la obra, erigiéndose en un nuevo paradigma conceptual, que no verá su reconocimiento hasta mucho tiempo después.

Bruce Conner también inicia su trayectoria en el contexto artístico. Lo hace acumulando materiales abandonados en esculturas figurativas cercanas a una estética *junk* de aires siniestros. De la realización de *assemblages* surge la posibilidad de montar una pieza fílmica a partir de fragmentos desechados. *A Movie* (1959) puede considerarse uno de los títulos más emblemáticos del cine de material encontrado. El montaje sincopado y desconcertante, la interrupción continua del flujo sonoro y visual, y la constante autorreferencialidad hace que, como sugiere Antonio Weinrichter, “*se pued(a) ver A Movie como un antecesor del cine estructural*”⁴³.

La película plantea una nueva narración hiperbólica mediante un montaje que busca la continuidad narrativa a partir de nociones conceptuales extra-diegéticas, montando consecutivamente visores de submarinos, *pin-ups*, bombas atómicas, surfistas en busca de la gran ola y decenas de planos que esquivan cualquier tipo de relación causal o espacio-temporal. Este montaje narrativo que articula la discontinuidad se sirve de fragmentos de ficción y documentales para elaborar otro marco para la relación causa-efecto. Pero esta estrategia narrativa es sólo una de las metodologías que los cineastas experimentales siguen para remontar imágenes ajenas. Montajes asociativos, montajes por acumulaciones o estrategias cercanas al cine sin cámara, dedicadas a alterar la emulsión de la película y transformar las imágenes originales mediante la aplicación de líquidos u otras herramientas susceptibles de cambiar la textura fílmica, son otras de las técnicas de edición puestas a prueba. Incluso existe otra tradición cinematográfica experimental llamada *Perfect Films* que consiste en presentar la película tal cual se ha encontrado, de manera que la firma del artista y el nuevo contexto en el que decide ubicarla cambian el punto de vista con el que valorarla. Este subgénero del *found footage* entroncaría con la tradición del *ready-made* de Marcel Duchamp, y

⁴³ WEINRICHTER, Antonio. *Op. Cit.* 2009. p. 123.

como consecuencia, con el arte de la apropiación y el *copy art*, ejercicios artísticos destacados de la postmodernidad ⁴⁴.

Tanto si son *Perfect Films*, como desmontajes asociativos o remontajes sin cámara de connotaciones plásticas, una de las cuestiones principales es mostrar esas imágenes en tanto que representación autorreferencial susceptible de visualizarse analíticamente. William Wees toma en cuenta esta postura, para indicar que la mirada del cineasta que usa material fílmico ajeno con fines propios mantiene un componente crítico que invita a reflexionar sobre el papel original del material, el desplazamiento contextual, el desvío semántico y el nuevo proceso estético al que se le ha sometido. Con este tipo de películas el cineasta interroga el material y la representación de la Historia en él contenida. Estas películas no esconden el proceso de remontaje practicado sino que se muestran como lo que son: imágenes recicladas autorreferenciales que, “*due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received*” ⁴⁵. En cualquier caso el cineasta de *found footage* siempre explota las discrepancias entre el sentido original de esos fragmentos fílmicos y el nuevo uso que se le da. Lo hace para contrarrestar la saturación de información homogeneizada que ofrecen los medios de comunicación de masas utilizando sus mismos dispositivos para revelarse como, “*pieces of the vast and intricate mosaic of information, entertainment, and persuasion that constitute the media-saturated environment of modern –or many would say, postmodern- life*” ⁴⁶. Finalmente Wees afirma que estos filmes se erigen como productos que critican la producción cultural dominante ya que, “*interrumpen y cambian la orientación de lo que de otro modo sería un proceso incesante de distribución y recepción irreflexiva de las imágenes de los medios de comunicación*” ⁴⁷. Se manipula la historia oficial filmada y grabada por los mecanismos de poder y se cuestiona “*the controlling elements of our world as represented through media*” ⁴⁸.

Estamos ante unas imágenes analíticas que en su discurso reflexivo, “*interiorizan una distancia y que convierten esta integración en una manera de pensar y de proceder*” ⁴⁹. Esta distancia respecto al

⁴⁴ Para una selección de textos sobre el arte de la apropiación consultar: EVANS, David (Ed.) *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. London, 2009.

⁴⁵ WEES, William, *Op. Cit.* 1993. p. 11.

⁴⁶ *Ibid.* p. 32.

⁴⁷ WEES, William, *Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica* en Archivos de la Filmoteca n°30, octubre de 1998. p. 135.

⁴⁸ YEO, Rob, “*Cutting through history. Found Footage in Avant-garde Filmmaking*” en BASILICO, Stefano (Ed.) *CUT: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee Art Museum, 2004. p. 25.

⁴⁹ DAVILA, Thierry, *Resistencia de la repetición, surgimiento de la invención: el remake y la fábrica de la historia* en BARBANCHO, Juan-Ramón (Ed.) *Remakes. Vídeo sobre cine*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón, 2009. p. 20-21.

material favorece un tipo de estrategia en la que el desplazamiento de su posición original origina un desvío voluntariamente crítico. El cine de *found footage* es, en palabras de Catherine Russell, “*an aesthetic of ruins*”⁵⁰, en la medida en que se muestra como una alegoría de la Historia mediante montajes de trazos memorísticos. Para Russell las películas que siguen la técnica de la apropiación se sitúan entre, “*the memorial function of photography and the amnesia of TV culture*”⁵¹. Las películas de *found footage* lidian con un pasado más o menos reciente, invocado para revivirlo desde otra perspectiva, mediante una nueva mirada que, por lo general, anteriormente restaba oculta.

Resituarse el exceso de flujo audiovisual de la cultura occidental demuestra una inquietud por utilizar metraje fílmico cuyas condiciones de producción resultan inviables para los presupuestos de este cine de artistas. Paul Arthur toma en cuenta esta consideración, para afirmar que las imágenes fílmicas prestadas hablan de la imposibilidad de trabajar con unos dispositivos técnicos costosos para la mayoría de realizadores experimentales, “*completely unavailable to avant-garde artists: film studio technical apparatuses or even the sync-sound rigs of documentary units*”⁵². Esta dificultad permite al cine de *found footage* eliminar distinciones entre la alta cultura y la cultura popular, usando indiscriminadamente todo tipo de materiales fílmicos de procedencias dispares, que evitan la originalidad propia del modernismo. Es en ese rechazo al concepto de originalidad donde se halla implícita una crítica a la visión romántica de cierto cine de vanguardia.

Son muchos los teóricos del cine de vanguardia internacional que han observado el progresivo auge del *found footage* a nivel internacional. Actualmente esta técnica de montaje ha alcanzado un grado de importancia inusual en el terreno del cine y el video de creación. De este modo Scott MacLaren afirma, rotundamente, la posición dominante que este tipo de prácticas mantiene desde la década de los años noventa en los círculos del cine independiente de artistas, “*found footage is currently considered “a, if not the”, dominant critical procedure in independent film and videomaking*”⁵³. Lo demuestra la obra de cineastas como Arthur Lipsett, Ken Jacobs, Abigail Child, David Rimmer, Keith Sanborn, Leslie Thornton, Craig Baldwin, Phil Solomon, Jay Rosenblatt, Morgan Fischer, Martin Arnold, Matthias Müller, Peter Tscherkassky o

⁵⁰ RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, Durham. 1999. p. 239-240.

⁵¹ *Ibid.* p. 271-272.

⁵² ARTHUR, Paul. *Op. Cit.* 2005. p. 141.

⁵³ MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1998. p. 364.

videoartistas como Emergency Broadcast Network, George Barber, Douglas Gordon, Pierre Huyghe o Harun Farocki. Paul Arthur analizan la paradoja existente en esa recuperación de las imágenes en movimiento justo cuando el período fotoquímico del cine parece haber pasado a mejor vida: *“It is only an ostensible paradox that as cinema nears the end of its filmic phase, the avant-garde has adopted the inquest of history as one of its dominant projects”*⁵⁴. Más allá del contexto artístico de medios tecnológicos como el cine o el vídeo, lo que actualmente llama la atención es cómo el soporte digital favorece la apropiación y la reutilización de cantidades infinitas de producciones audiovisuales por parte de todo tipo de consumidores. El *found footage* pues es el germen de una práctica audiovisual que hoy en día resulta omnipresente en el escenario mediático internacional, sobretodo gracias al papel alcanzado por Internet y plataformas participativas como *YouTube*.

133 pone en práctica un tipo de montaje narrativo interesado por el metalenguaje y la sistematización. Su estructura determina un montaje que pone en duda los códigos establecidos que acostumbran a relacionar el sonido y la imagen en un mismo plano, con la finalidad de alcanzar cierta transparencia que favorezca las expectativas del espectador. El cine experimental transforman las imágenes del pasado para tratar de encontrar el significado de lo que no se ve, visibilizando lo que se halla detrás de la imagen fílmica. Esa operación mantiene sinergias con los análisis creativos del arte conceptual.

2.3. CINE Y ARTE CONCEPTUAL

El equilibrio dialéctico de *133* mantiene una correspondencia teórica con el arte conceptual de principios de los setenta. Sus características formales parten de una depuración de las concepciones que rigen el lenguaje artístico desde un punto de vista teórico. Lucy Lippard es una de las primeras investigadoras del Arte que visualiza un conjunto de tendencias artísticas elaboradas bajo patrones similares, que tienden a elevar la racionalidad, el concepto, el proceso y la idea, por encima de la materialidad de la obra de arte. Gloria Picazo cita la siguiente constatación de Lucy Lippard, para contrastar algunas de las constantes del arte de la idea y el concepto: *“Durant els anys seixanta el procés emocional, intuïtiu i antiintel·lectual, característic de la manera de fer art de les dues últimes dècades ha començat a donar pas a un art ultraconceptual que emfasitza*

⁵⁴ ARTHUR, Paul. *Op. Cit.* 2005. p. 139.

qüasi exclusivament el procés mental”⁵⁵. El sentimiento, la emoción y el trazo del artista dejan paso a su capacidad de raciocinio para plantear obras que quedan expuestas como reflexiones teóricas. Las iniciativas artísticas de los años sesenta y setenta amplían el concepto de arte y el concepto de realidad susceptible de representarse. Muchos de los artistas implicados en la búsqueda conceptual de la obra de arte miran los recursos de la tradición del arte moderno para, *“esquematitzar i fragmentar, per no dir esqueletitzar, els diversos gèneres artístics fins a fer-ne estructures buides de sentit (o amb pretensió d’aconseguir-ho), per fer-los pràcticament convergir en el llenguatge matemàtic”*⁵⁶. Es el caso de escultores minimalistas como Sol LeWitt o de artistas conceptuales como Hanne Darboven, Jan Dibbets, Robert Barry o Stanley Brown. El lenguaje matemático es una de solución que se adscribe al arte racional de la época desde una postura estética que reformula la definición del arte, incidiendo en sus códigos y sus convenciones lógicas.

El cuestionamiento del objeto artístico, la importancia del proceso, la función del contexto, la implicación del público como productor, el repudio al espectáculo y el rechazo a la sociedad de consumo, son algunos de los temas barajados por los artistas conceptuales para criticar la realidad del arte. Birgit Pelzer se expresa en estas palabras para acotar el arte del concepto: *“Implícit o explícit, intel·ligible o intel·ligible, el missatge esdevé el nucli de la pràctica artística”*⁵⁷. Y ello desemboca en una tensión entre el conocimiento y su representación visual. La equivalencia entre el arte conceptual y el cine de la época se halla en prácticas filmicas como la de los artistas Fluxus, los realizadores que giran alrededor del cine estructural y el cine estructural/materialista inglés, o los artistas franceses ligados al letrismo y al situacionismo, que reducen la representación filmica hasta sus mínimas expresiones. Resulta complicado desligar estas obras cinematográficas del discurso crítico que las sustenta, ya que la reflexión teórica previa es la que legitima su valor. El artista Joseph Kosuth conceptualiza su labor artística con explicaciones categóricas que sitúan el arte y la idea en el mismo plano de apreciación, *“es casi imposible discutir de arte en general sin expresarse por medio de tautologías (...) lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología, es decir, la “idea artística” —u “obra”— y el arte son lo mismo”*⁵⁸.

⁵⁵ LIPPARD, Lucy R. y CHANDLER, John, citado por Gloria Picazo en *‘It is difficult to bangle a good idea’* en Parcerisas, Pilar (Ed.) *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992. p. 34.

⁵⁶ MOURE, Gloria, *“Darrera el fets”* a MOURE, Gloria (Ed.) *Interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miró. Barcelona, 2004. p. 10.

⁵⁷ PELZER, Birgit, *“Cache-Toi, objet!”*. *La revolució imprevista* a MOURE, Gloria (Ed.) *Op. Cit.* 2004. p. 40.

⁵⁸ KOSUTH, Joseph, *“Arte y filosofía, I y II”* en BATTCOCK, Gregory (Ed.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

Una película como *133* puede relacionarse con la teoría del arte conceptual por el proceso de simplificación y depuración de un medio artístico como el cinematográfico. Pero también por la resolución práctica de una idea metalingüística que deja de lado la narración para construir un engranaje que le permite, a nivel fílmico, representar el desmontaje, la descontextualización y la ruptura de un código básico del modo de representación institucional, como es el de la sincronización entre las imágenes y la banda sonora. Antoni Mercader observa este proceso de análisis crítico que se origina transgrediendo las normas establecidas por los medios de comunicación, utilizando su misma tecnología: *“La transgresión de los códigos que se hace desde la experimentación con los medios es aprovechada para provocar una puesta en cuestión de la tecnología práctica que lo hace posible; estamos ante un caso de tautología (conceptual)”*⁵⁹.

⁵⁹ MERCADER, Antoni, *El horizonte artístico de las tecnologías de la comunicación. “El peso y contagio de un arte representativo”*. Revista Telos. núm.30, julio-agosto 1992. Madrid. Consultado en la web www.quadernsdigitals.net en mayo de 2010.

3. CINE EXPERIMENTAL EN ESPAÑA

El cine experimental en España es un tema esquivo y confuso para los historiadores cinematográficos. Han existido cineastas españoles que han creado películas con mayor o menor voluntad experimental, pero el círculo de influencia de este cine ha resultado ser escaso y limitado. Tanto, que se puede hablar de un cine minoritario, marginal y excepcional, que no ha conseguido consolidar su propuesta, a causa de la incapacidad por crear una estructura sólida a su alrededor. La inexistencia de distribuidoras, cooperativas, revistas, centros de arte y salas cinematográficas especializadas, aptas para la difusión y la recepción de este tipo de cine, ha sido uno de los grandes lastres por los que este cine estéticamente singular ha quedado restringido al anonimato. Su existencia se ha limitado a unas pocas aportaciones de cineastas que han investigado las posibilidades formales de la imagen en movimiento, más allá de las normas establecidas por el aparato fílmico industrial. El conjunto de realizadores españoles interesados en la creación de experiencias fílmicas específicamente vanguardistas ha resultado ser del todo heterogéneo. Los cineastas amateurs con capacidades estéticas insólitas y los realizadores profesionales con actitud intransigente han sido algunos de los protagonistas de la historia del cine experimental español. Pero por lo general los cineastas experimentales han sido aquellos que han partido de las artes plásticas y la música para interesarse, progresivamente, en el medio cinematográfico, en tanto que manifestación artística. Sin atender a sus consideraciones narrativas, explorando curiosamente las relaciones entre el sonido y la imagen, tratando de expresarse libremente, es como los cineastas experimentales han ensanchado el medio cinematográfico hasta expandir su influencia más allá de la sala oscura.

El cúmulo de expresiones personales, experimentadas en solitario o en grupos diminutos, se ha mantenido de modo discontinuo y desorganizado, bajo dificultades presupuestarias, ante la extrañeza de la crítica cinematográfica especializada y el desconocimiento del público. La ausencia de infraestructuras idóneas para la consolidación del cine experimental ha impedido asentar las bases para una tradición de cine de vanguardia en España. La práctica fílmica experimental a nivel nacional no ha obtenido estabilidad pero su patrimonio resulta indudable. La escasa continuidad de las iniciativas fílmicas, la desorganización general de los agentes implicados y la poca repercusión crítica de las películas han sido algunas de las razones de sus limitaciones estructurales. Eugeni Bonet y Manuel Palacio -autores del único estudio destacable, susceptible de plantear coherentemente la existencia de un cine español de

experimentación-, afirman que este cine ha demostrado ser, “una vanguardia, si se quiere, en perpetuo estado de embrión, representada por una producción efectivamente escasa y dispersa, ciertamente subterránea o marginal (al menos, en su mayor parte) y de circulación esporádica y azarosa (si no nula)”⁶⁰. Aislamiento, exigüidad y dispersión son algunas de las constantes de una práctica fílmica que, a pesar de las dificultades, cuenta con una serie de cineastas dignos del mejor cine experimental internacional. Entre ellos cabe señalar los nombres de José Val del Omar, Pere Portabella, Antoni Padrós o Iván Zulueta. La práctica inexistencia de organizaciones de cine experimental en España –escuelas, productoras, laboratorios especializados, festivales, distribuidoras y circuitos alternativos con entidad- no ha evitado la existencia de una serie de cineastas que, empezando prácticamente desde cero, se han consolidado como creadores fílmicos con entidad. Según Eugeni Bonet tales experimentaciones podrían considerarse como, “*veleidades vanguardistas momentáneas en la trayectoria de algunos realizadores*”⁶¹. Es decir que muchos de ellos han protagonizado un breve periodo vanguardista para abandonarlo posteriormente, centrándose en otros proyectos a priori más ambiciosos y lucrativos.

El conjunto de cineastas que veremos a continuación ha protagonizado una cinematografía esquiva y marginal de difícil catalogación. El cúmulo de películas identificadas con términos como los de cine de vanguardia y cine experimental ha resultado ser prácticamente invisible, incluso para estudiosos e historiadores cinematográficos. Pero esa nula visibilidad ha favorecido el interés de estudiosos, programadores y comisarios por descubrirlo. Lo que sí parece evidente a lo hora de delimitar las posturas vanguardistas nacionales es que las soluciones narrativas propias de tendencias como la llamada Escuela de Barcelona, están más ligadas a las renovaciones de los Nuevos Cines Europeos, que a los presupuestos formales e ideológicos del cine vanguardista. Éste es un cine estrechamente vinculado al desarrollo estético y conceptual de las artes plásticas, tal y como se desprende de los recorridos trazados por los diferentes estudios interesados en su evolución.

Si hacemos un repaso histórico por algunas de las etapas más representativas de lo que ha venido llamándose cine experimental en España, veremos las dificultades por acotar y delimitar un cuerpo fílmico situado entre el contexto artístico y el contexto industrial del cine. Escritores y críticos cinematográficos se han encargado debidamente de identificar el inicio del

⁶⁰ BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Universidad Complutense de Madrid, 1983. p. 10.

⁶¹ BONET, Eugeni, ‘Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España’ en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. San Sebastián. 1991. p. 122.

cine experimental en la Península Ibérica, durante la década de los años veinte. Los libros de Francisco J. Aranda, y de Eugeni Bonet y Manuel Palacio son los dos únicos volúmenes escritos, dedicados a cartografía y analizar el cine de vanguardia realizado en España, desde su posible aparición, hasta la fecha de publicación de cada uno de los dos textos. Manuel Palacio indica las dificultades para afirmar la existencia de cine experimental en el territorio español indicando la ínfima bibliografía existente sobre el tema, “*las dos únicas monografías publicadas sobre el tema (Francisco J. Aranda: Cine de Vanguardia en España –1953- y Eugeni Bonet/Manuel Palacio: Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925–1982), plantean verdaderos malabarismos para poder hablar de concepto de vanguardia en soporte cinematográfico en España*”⁶². Siguiendo el itinerario que establecen Bonet y Palacio –más riguroso que el de Aranda; gracias a una mayor perspectiva histórica y a un mayor conocimiento de las prácticas internacionales- se puede hallar un listado de directores cuyas obras atesoran unas características formales y conceptuales perfectamente asimilables como cine de vanguardia.

José Val del Omar, Pere Portabella, Antonio Maenza, Antonio Artero, Antoni Padrós, José Antonio Sistiaga, Javier Aguirre o Iván Zulueta son algunos de los nombres recurrentes cuando se trata el tema. Según Julio Pérez Perucha, “*estas personalidades, pues, han sido calificadas de forma asaz variopinta, en un esfuerzo frecuentemente estéril por definir a estos raros creadores de prototipos: visionarios, vanguardistas, experimentales...*”⁶³. Es un cine visionario, en la medida en que privilegia el trabajo sobre la imagen y su entramado estructural, por encima de su concreción narrativa. Situando las obras filmicas en un terreno fronterizo, heterogéneo y extraterritorial, que continuamente niega su misma acotación, es como los cineastas experimentales se distancian del aparato industrial. Perucha continúa su breve análisis indicando acertadamente que las películas de estos cineastas entroncan con, “*la ruptura con la Institución Cinematográfica en que se desenvuelven; y sus autores, involuntariamente extraterritoriales, conformarían una atractiva galería de heterodoxos*”⁶⁴. La desconexión entre ellos sería otro de los factores que limitan el auge de puntos de encuentro para ensalzar otras miradas cinematográficas.

Conjeturar la existencia de un cine de vanguardia o experimental en España permite encontrar una serie de películas visionarias elaboradas por cineastas heterodoxos, ubicados a lo largo de cuatro etapas delimitadas en el tiempo. La primera etapa entronca con el fervoroso escenario

⁶² PALACIO, Manuel, ‘¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica?’ en *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del cine español*. Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. San Sebastián. 1991. p. 390.

⁶³ PÉREZ PERUCHA, Julio, ‘Visionarios del cinema’ en *Bienal de la imagen en movimiento ’92. Visionarios españoles*. MNCARS. Madrid. 1992. p. 30.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 30.

de las primeras vanguardias artísticas de los años veinte. La segunda remite al escenario militante, contestatario y contracultural de finales de los años sesenta y principios de los setenta. La tercera etapa tiene lugar a finales de los años setenta, con la llegada de la democracia y una cierta apertura de las instituciones públicas. Una última etapa estaría protagonizada por una nueva generación de creadores que, hacia finales de los años noventa, admiten las posibilidades del formato vídeo sin identificarse con el legado del videoarte -tan presente durante los años ochenta y noventa-, sino más bien interesándose por una cierta tradición de cine de vanguardia y de cine experimental español. Recuperando la estética del celuloide, estos jóvenes cineastas revelan cierta nostalgia por las posibilidades técnicas del dispositivo cinematográfico, centrándose en el valor de sus cualidades visuales y sonoras.

3.1. APUNTES HISTÓRICOS

Todo el cine de vanguardia internacional tiene en el contexto histórico de las primeras vanguardias artísticas su núcleo de actuación inicial. En España sucede lo mismo. Durante la década de los años veinte, un número reducido de películas españolas participan del fervor creativo acaecido en Europa durante la eclosión de los movimientos de vanguardia, especialmente en el seno de las artes plásticas y la literatura. A nivel nacional la repercusión de este cine es mucho menor que en el campo literario. Viene delimitado, sobretodo, por la inexistencia de un aparato industrial asentado para la producción filmica narrativa. Como sostiene Bonet, *“la correlación entre la fragilidad congénita de la industria cinematográfica española y las escasas manifestaciones de vanguardia ha sido ya advertida por todos cuanto nos hemos ocupado del tema”*⁶⁵. Esa escasez no impide que algunas películas nacionales se destaquen como las obras cumbres de ciertos movimientos de vanguardia, a pasar de la ambigüedad de su origen. Como ejemplo cabe considerar la problemática de una película como *Un perro andaluz* (1929) realizada por el director aragonés Luis Buñuel y el pintor catalán Salvador Dalí. La película surrealista por antonomasia contiene muchas vicisitudes que la alejan de la producción patria, ya que, tal y como indica Román Gubern, *“Un Chien Andalou resultó financieramente española, fue rodada en París, en estudios con profesionales de aquel país, y con título y rótulos originales en francés”*⁶⁶. Esta obra surrealista de tintes dramáticos, rupturas narrativas y planos corrosivos es una producción francesa cuya relevancia internacional es ampliamente reconocida.

⁶⁵ BONET, Eugeni. *Op. Cit.* 1991. p. 121.

⁶⁶ GUBERN, Román. *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine.* Editorial Anagrama. Barcelona. 1999. p. 159.

Otra serie de títulos fílmicos –plenamente españoles- de autores como Manuel Noriega - *Madrid en el año 2000* (1925)- o Nemesio M. Sobrevila -*El sexto sentido* (1926), *Al Hollywood madrileño* (1927-28)-, a menudo se incluyen en una primera etapa vanguardista escasamente prolífica. Entre películas desaparecidas y ficciones que introducen fragmentos de experimentación visual, se halla toda una estructura paralela de cine *amateur* a partir del cual aparecen pequeñas obras fílmicas de cine sin cámara. Siguiendo la tradición de la animación abstracta de Norman McLaren, éstas quedan clasificadas en los festivales cinematográficos de la época y los tratados de cine *amateur* como propuestas de ‘Fantasía’. Son películas realizadas directamente a mano sobre el celuloide, pintando y rascando la misma emulsión para crear efectos de texturas y colores parpadeantes, sincronizados o no con temas musicales. Son pequeños experimentos con la emulsión fotográfica que se presentan como piezas abstractas determinadas por formas geométricas cromáticas de ritmos musicales. Como indica José Torroella, “*tan sólo serían films de fantasía las imágenes de cine puro, tanto figurativas como abstractas, que no sean vehículo narrativo ni informativo*”⁶⁷.

Este cine artístico, alejado de la narración propia de la ficción y del compromiso con la realidad propio del cine documental, conectará con el carácter extremadamente poético de la obra de José Val del Omar. Sus *Tríptico Elemental* (1953-61) elabora, a partir de los años cincuenta, un discurso lírico revelado por una excepcional sensibilidad formal. El conocimiento de la técnica fílmica por parte del cineasta granadino favorece una concepción estética inusual que deviene paradigma del cineasta experimental. Sus investigaciones con la imagen en movimiento provocan un extravagante desarrollo sonoro y visual, acompañado de múltiples referencias místicas y religiosas. Sus películas transmiten sensaciones ópticas singulares que quedan sincronizadas con textos barrocos, recitados trascendentalmente. Es un cine insólito convertido, por derecho propio, en la obra más representativa del cine experimental en España. Cronológicamente el cine de Val del Omar entronca con cierta tradición del cine de vanguardia, pero por su extremada capacidad visionaria se acerca al *Expanded Cinema* y a las estrategias audiovisuales acaecidas durante la década de los años sesenta en Estados Unidos. Sus experimentos fílmicos quedan conectados con los espectáculos multimedia, el arte de la instalación y el videoarte; manifestaciones posteriores que hacen que se le considere uno de los cineastas visionarios por excelencia, en la medida en que anticipa lo que más tarde emergerá en Norteamérica.

⁶⁷ TORRELLA, José. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Rialp. Madrid. 1965. p. 27-28.

La segunda etapa del cine experimental en España sucede hacia finales de los años sesenta y principios de los años setenta. La situación política del país y la represión cultural de la dictadura desencadena una producción fílmica vinculada al cine militante, tanto ideológicamente como formalmente. Los Nuevos Cines Europeos tienen un equivalente, ya no en el Nuevo Cine Español, sino en la llamada Escuela de Barcelona. Pero los títulos de Jacint Esteva, Joaquim Jordà, José María Nunes y compañía siempre están ligados a una reforma fílmica específicamente narrativa, de ahí la fuerte influencia prestada de la *Nouvelle Vague*. Son los márgenes de esa misma escuela y las obras más cercanas al contexto artístico las que pueden quedar insertadas dentro de la historia del cine experimental. Los dos centros neurálgicos del cine de vanguardia de la época son Cataluña y el País Vasco. Pere Portabella es uno de los realizadores más incisivos de estos primeros años setenta. Junto al músico Carles Santos y al poeta visual Joan Brossa, Portabella elabora una serie de títulos entre los que destaca un *making of avant la lettre* llamado *Cuadecuc-Vampir* (1970). Este largometraje de carácter metafílmico es un análisis del género del terror, filmado durante la realización de una película de ficción de Jess Franco protagonizada por el actor Christopher Lee, en el papel de Conde Drácula. Una fotografía en blanco y negro extremadamente contrastada, una superficie matérica indefinida y unas texturas sonoras asincrónicas convierten el filme en un obra opresiva que resulta ser de las más emblemáticas del cine experimental español.

La condición extraterritorial de este cine también incluye la noción de marginalidad, que rechaza consecuentemente el aparato industrial. Son cineastas que se sitúan a contracorriente por iniciativa propia, para poder evitar la censura y mantener una distancia prudencial respecto a la represión de las instituciones oficiales que rigen el cine narrativo del régimen franquista. Algunas de las tendencias más subversivas y *underground* son las protagonizadas por el cine de Antoni Padrós; otro de los nombres propios de un cine experimental de narración subversiva, cercana al cine del madrileño Adolfo Arrieta o al del zaragozano Antonio Maenza. Este cine clandestino utiliza el formato 16mm para evitar la serie de etapas burocráticas determinadas por el Estado. Es un cine alternativo en la medida en que no puede tener una distribución comercial habitual y ha de buscarse sus propios modos de exhibición, en festivales o cine-clubs. Son estas últimas consideraciones la que permiten hablar de un cine independiente que experimenta formal y narrativamente, a la vez que busca sus propios modos de producción, difusión y exhibición. Es en este contexto de finales de los años sesenta cuando las revistas cinematográficas especializadas empiezan a dar cabida otros modos de entender el cine, más allá del cine de ficción comercial. A partir de este momento se introduce el vocablo *underground*

para caracterizar un cine de influencias anglosajonas en sus temáticas ambiguas y sus puestas en escena irreverentes. Tal y como indica Josep Martí Miquel Rom, “bajo la denominación de ‘cine independiente’ se pretendía agrupar principalmente a una serie de “autores” que realizaban filmes marginados de la industria”⁶⁸. La crítica cinematográfica de la revista barcelonesa Fotogramas empezó a hablar de cine *underground* para equiparar ese cine con el de las últimas tendencias nacidas en las democracias occidentales.

El cine *underground* refleja nuevas temáticas que demuestran otros modos de entender la cambiante sociedad occidental. La revolución sexual, las drogas, la libertad de expresión, la música pop, el movimiento *hippy* y los nuevos comportamientos artísticos son algunos de los temas colindantes que hacen acto de presencia en películas decantadas hacia las minorías. Entre todas estas inquietudes artísticas específicamente fílmicas existen aquellas que privilegian un compromiso político de ideología izquierdista. Es un cine militante que, como remarca Lydia García-Merás, lucha por hallar sus métodos conceptuales entre dos tendencias aparentemente antagónicas, “la defendida por los partidarios de la experimentación formal, que sostenían que para luchar contra el sistema era preciso combatir sus mecanismos de comunicación y consumo, y los que argumentaban que las películas debían ser en todo caso legibles para el espectador”⁶⁹. Dos autores representativos de cada una de las posturas indicadas serían Antoni Padrós y Llorenç Soler. Si el primero dirige un cine de ficción corrosivo y *underground*, hecho de elipsis y metáforas de temas *tabú* como el de la homosexualidad, la represión y la falta de la libertad de expresión; el segundo se centra en la documentación de casos particulares de trabajadores para denunciar la situación política y socio-económica del país. Tanto el uno como el otro entran dentro de lo que se dio a conocer como cine independiente; tema exhaustivamente tratado por el realizador Llorenç Soler de lo Mártires y el historiador Joaquim Romaguera i Ramió⁷⁰. El segundo afirma que los cineastas independientes encuentran una serie de aspectos positivos en estos métodos alternativos de producción, entre ellos, “una posibilidad inmediata de hacer cine, liberándose de los condicionamientos que la industria supone para el acceso a la profesión (y) una libertad real y sin trabas”⁷¹. Inmediatez, libertad de expresión y necesidad de comunicación son algunos de los puntos clave para ejercer una expresión fílmica, sin ataduras económicas ni institucionales. El cine

⁶⁸ MARTÍ ROM, Josep Miquel, ‘Breve historia acerca del cine marginal (cine independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán’, *Cinema* 2002, nº 38, abril de 1978, p. 57.

⁶⁹ GARCÍA-MERÁS, Lydia, “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)” en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Desacuerdos 4. Cine y Vídeo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona, 2007. p. 18.

⁷⁰ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 195-1975*. Laertes, Barcelona, 2006.

⁷¹ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç. *Op. Cit.* 2006. p. 163.

independiente, susceptible de evitar la censura gracias al formato de 16mm, fue la mayor alternativa a una industria adocenada.

Los nuevos comportamientos artísticos de finales de los años sesenta y principios de los años setenta –el *pop art*, Fluxus, los *happenings*, las *performances*, el *body art*, el arte procesual, el *land art* y todas las tendencias artísticas relacionadas con el arte conceptual y la desmaterialización del objeto-, tienen en el cine un medio apto para documentarlo o ponerlo en práctica. Artistas como los catalanes afincados en París, Antoni Miralda, Joan Rabascall, Jaume Xifra y Benet Rossell realizan un cine enmarcado dentro del contexto artístico de galerías de arte y museos de arte contemporáneo. Es un cine de artistas que funciona como extensión de otras manifestaciones plásticas, con técnicas diferentes pero conceptos semejantes. Todos ellos entienden el medio cinematográfico como otro soporte más, susceptible de utilizarse para poner en evidencia cuestiones acerca de la influencia de la cultura de masas y la crisis de los totalitarismos.

Desde los ámbitos de las artes plásticas es de donde surge un caldo de cultivo propicio para la elaboración de películas inquietas e innovadoras, estrechamente relacionadas con algunas de las tendencias en boga en Europa y Estados Unidos. El escultor Jorge Oteiza es una de las personalidades alrededor de la cual gira un propósito experimental filmico que, en el País Vasco, queda representado por la película *Operación H* (1963), dirigida por el también escultor Néstor Basterretxea. José Antonio Sistiaga y su seminal *...ere erera baleibu izirik subua aruaren...* (1968-1970), José J. Bakedano y Ramon de Vargas son algunos de los artistas pictóricos vascos que ven en el medio cinematográfico la posibilidad de expandir sus ideas y sus técnicas gráficas mediante el uso del celuloide, dialogando con el ritmo musical y la dimensión temporal. Este cine formal, abstracto, puro, hecho a mano, contrasta con el cine de denuncia social, pero encuentra puntos de contacto con aquellas películas experimentales que no amagan el contenido político de sus sentencias artísticas. Es en esta etapa de mediados de los años setenta cuando emerge con fuerza un cine político que pone a prueba el lenguaje audiovisual, transgrediendo sus códigos. En su estudio sobre la obra de Antoni Padrós, Mery Cuesta afirma que durante los últimos años del franquismo, ante un panorama político completamente dictatorial, *“alguns cineastes van decidir desenvolupar un discurs filmic de denúncia i*

conestació. (...) En conseqüència, en aquesta etapa es van aliar pràctiques radicals de ruptura estètica i moviments d'oposició política"⁷².

En el contexto político posterior a la muerte de Francisco Franco, la apertura de las instituciones públicas parece anunciar la consolidación de estas prácticas fílmicas alternativas. Es en la etapa de la transición cuando surgen movimientos como los festivales de cine en súper 8 que revitalizan la escena fílmica y, lo que es más importante, conectan los cineastas entre ellos, para unir fuerzas y desarrollar iniciativas conjuntas en torno a la teoría y la práctica fílmica. A finales de los años setenta, durante la democratización del Estado, florece un grupo de cineastas con conocimiento del cine de vanguardia internacional que trabaja los formatos sub-estándar con conocimiento y personalidad. Iván Zulueta es los dos nombres propios de la escena *underground* madrileña de finales de los años setenta. En 1980 realizará uno de los largometrajes claves de la cinematografía nacional, *Arrebato* –un auténtico homenaje al cine experimental y al formato súper 8 en particular-. Esta película de ficción es el resultado de años de experimentación formal en cortometrajes líricos en súper 8 hechos de refilmaciones, apropiaciones y sobre-exposiciones de impronta psicodélica.

Es en este periodo histórico en el que emerge la colaboración entre Eugènia Balcells y Eugeni Bonet, de la que saldrá una película como *133*. A mediados de los años setenta coinciden en la escena fílmica y artística de Barcelona un grupo de artistas, escritores y realizadores situados en una órbita semejante, entre los cuales se hallan los nombres de Manuel Hueriga, Juan Bufill, Ignasi Julià y José Luis Guerín. A los que habría que sumar otros previos relacionados con el videoarte y la videoinstalación, como son los de Antoni Muntadas, Francesc Torres, Antoni Mercader y Francesc Abad. En Cataluña las prácticas artísticas conceptuales mantienen un vigor que se relaciona con el cine experimental y el incipiente videoarte. Balcells y Bonet forman parte pues de la tercera etapa del cine experimental español, aquella que arranca con fervor a mediados de los años setenta para abrazar posteriormente el videoarte. Una etapa caracterizada por la aparición de un buen número de cineastas que, desde frentes diversos de la geografía española (especialmente Madrid, País Basco, Valencia y Cataluña), promueven un cine a contracorriente, vinculado a una vanguardia internacional que muchos de ellos absorben en festivales y muestras extranjeras o, directamente, en eventos organizados por Filmotecas e Instituciones Artísticas nacionales.

⁷² CUESTA, Mery. *El terrorisme domèstic d'Antoni Padrós al cinema independent de l'Espanya dels anys setanta*. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona. 2003. p. 38-39.

De este modo observamos que el cine experimental en España cuenta con un número de películas y realizadores más o menos equiparables a la escena del cine experimental internacional, pero sus limitaciones vienen dadas por una alarmante falta de infraestructuras y políticas culturales a partir de las cuales producir, exhibir y educar este otro cine. Las dificultades por visionar algunas de estas piezas limita una apreciación consecuente y un comparación coherente con la escena del cine experimental internacional de países con organizaciones relevantes como son Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y Austria.

A principios de los años noventa Eugeni Bonet sentencia: *“Para concluir aún, yo afirmo ahora el fin y fracaso del cine experimental”*⁷³. Y lo hace para indicar el final de cierta utopía cinematográfica independiente y el desplazamiento de sus protagonistas hacia el terreno del cine de ficción, el videorte o la televisión. Se puede hablar del final del cine experimental teniendo en cuenta el modo como el videoarte acapara todas las inquietudes audiovisuales de los artistas de los años ochenta. Pero el paso del tiempo constata un resurgir de las prácticas experimentales en formatos fílmicos, hacia finales de los años noventa, cuando un conjunto ecléctico de realizadores toman como influencia la obra de cineastas como José Val del Omar o Iván Zulueta; dejando de lado los nombres más destacados del videoarte nacional. Propuestas como la distribuidora de videoarte y *media art* Hamaca, festivales de cine documental como Punto de Vista, proyecciones como las de Xcèntric en el CCCB, programaciones como las del MACBA, el MNCARS, la Casa Encendida, el CGAI, etc. apuestan por un cine actual de experimentación formal e inquietud conceptual que, continuamente, mira hacia atrás en busca de referentes. Un cine que recoge el testigo estético del cine independiente, marginal, alternativo de finales de lo setenta para introducirse en ámbitos como el de los centros artísticos o el de los festivales de cine. Esta generación de jóvenes realizadores que hacen cine desde finales de los años noventa, coincide en el tiempo con una cierta recuperación de ese otro cine español. Un cine a reivindicar, no sólo por sus búsquedas estéticas e ideológicas, sino también por su valor como patrimonio cultural.

⁷³ BONET, Eugeni. *Op. Cit.* 1991. p. 124.

3.2. CINE EXPERIMENTAL Y ARTE CONCEPTUAL

Existen algunas películas experimentales españolas que están influenciadas por tendencias del cine experimental extranjero, como son el cine estructural y el cine de *found footage*. A la vez participan de las inquietudes del arte conceptual, en la medida en que resultan ser una obras recicladas que visibilizan la influencia de los *mass media* revelando nociones como las de la apropiación, la influencia de los códigos del lenguaje y el minimalismo estructural. Estas tres características se pueden observar en los nuevos comportamientos artísticos definidos como por teóricos como Lucy Lippard⁷⁴. El componente ideológico de muchas de las piezas de experimentación fílmica viene determinada por la situación política, económica y cultural de un país, que a principios de los años setenta continúa estando bajo una dictadura.

3.2.1 - CINE ESTRUCTURAL

El cine estructural en España no resulta sencillo de acotar. Existen algunas películas que, bajo influencia de las nuevas manifestaciones artísticas relacionadas con el minimalismo, el arte procesual y arte conceptual, basan su contenido en su misma resolución estructural. Como ya hemos visto anteriormente el ideólogo del cine estructural es el teórico norteamericano P. Adams Sitney, quien por primera vez utiliza esta expresión para identificar una tendencia fílmica que él observa en cineastas norteamericanos y canadienses de finales de los años sesenta. En Europa también surgen ciertas iniciativas de cine tautológico, formalmente auto-reflexivo, de tendencias abstractas, puras y minimalistas. Si Malcom LeGrice habla de un cine sistemático, Peter Gidal lo hace de un cine estructural/materialista. Son otros vocablos utilizados para debatir unas modalidades fílmicas que cuestionan el propio dispositivo, desvelando su naturaleza tecnológica y su entramado contextual. Posturas previas como las del cine letrista de Isidore Isou, los *Fluxfilms* –del grupo Fluxus auspiciado por George Maciunas– o el cine temporal de Andy Warhol, también se encuentran presentes en las primeras manifestaciones de cine experimental en España ligadas al cine estructural.

Javier Hernández y Pablo Pérez, en su análisis sobre el cortometraje experimental, comentan sus vinculaciones con el cine estructural, atendiendo al cúmulo de influencias provenientes tanto de Europa como de Estados Unidos. Lo hacen considerando la experiencia del

⁷⁴ LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal/Arte Contemporáneo 14. Madrid. 2004.

Congreso Internacional de las Escuelas de Cine sucedido en Sitges el año 1967. Éste resulta ser un punto y aparte en los debates sobre la libertad de expresión en el ámbito cinematográfico durante el régimen franquista. Aún así, “*el eco de estas jornadas (sitgistas) en la práctica fílmica sería mínimo, y se reduciría casi de forma exclusiva a algunas tentativas llevadas a cabo por Antonio Artero (...), o en algunos trabajos aislados de Paulino Viota, Manuel Calvo, Julián Marcos o Pedro Costa*”⁷⁵. El minimalismo estético de propuestas como *Blanco sobre blanco* (1969) de Antonio Artero o *Duración* (1970) de Paulino Viota son experiencias únicas en el panorama español. Éstas siguen de cerca algunas de las prácticas fílmicas más radicales, antiartísticas y subversivas de la escena internacional. Concretamente se relacionan con los filmes de los cineastas franceses situados alrededor del Letrismo y la Internacional Situacionista, como son Isidore Isou -*Traité de Bave et d'Èternité (Venom and Eternity)* (1951)- Maurice Lemaître -*Le film est déjà commencé ?* (1951)- y Guy Debord -*La société du spectacle (La sociedad del espectáculo)* (1973)-. Pero también se encuentran en sintonía con la obra de cineastas norteamericanos pertenecientes al cine estructural de efecto parpadeante, con piezas como *The Flicker* (1965) de Tony Conrad o *N.O.T.H.I.N.G.* (1968) y *T, O, U, C, H, I, N, G.* (1968) de Paul Sharits.

Antonio Artero, Paulino Viota y, posteriormente, Javier Aguirre con su Anti-Cine, serán algunos de los cineastas más radicales de la época, en su ímpetu por desnudar el contenido de la imagen fílmica a su mínima expresión. Esa reflexión sobre la especificidad del cine y sobre los discursos desarrollados mediante sus medios técnicos y sus condiciones de producción, muestran una herencia del cine estructural norteamericano. Javier Hernández y Pablo Pérez proponen que el cine de Antonio Artero de esa época sigue, “*las propuestas norteamericanas de ‘cine estructural’ por parte de Tony Conrad (The Flicker, 1966), Michael Snow o el grupo Fluxus*”⁷⁶. Mery Cuesta también da cuenta de la importancia de Antonio Artero en esas primeras tentativas por equiparar un cine abstracto deudor del estructural norteamericano con un cine militante, elípticamente influenciado por el del situacionismo francés: “*la perspectiva radical de Sitges es va diversificar entre un documentalisme de pretensions rupturistes i un seguit de curtmetratges de tendències minimalistes. Antonio Artero va ser el principal impulsor i ideòleg de l'esperit de Sitges '67 i va dur a terme aquestes premisses amb films com 'Monegros' (1969), 'Del tres al onze' (1970) o 'Yo creo que...' (1975)*”⁷⁷.

⁷⁵ HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo, ‘El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y underground’ en Medina, Pedro; MARIANO GONZÁLEZ, Luis y MARTÍN VELÁZQUEZ, José (Coord.) *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996. p. 225.

⁷⁶ HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo. *Op. Cit.* 1996. p. 241.

⁷⁷ CUESTA, Mery. *Op. Cit.* p. 24.

En una línea parecida a la obra de Artero se encuentra el cortometraje *Arriluce*, realizado en 1974 por José Ángel Rebolledo. En palabras de José María Unsain, con esta obra el cineasta, “*simplifica al máximo la materia expresiva (banda sonora obtenida de emisiones radiofónicas, planos de un entramado metálico y de un horizonte marino), para evocar de una manera distanciada la situación opresiva y alienante de la época*”⁷⁸. *Arriluce* contiene un entramado estructural que está determinado por una repetición sistemática de planos, de duraciones variables. Es un ejemplo de cine estructural cercano a las películas de cineastas ingleses como William Raban o Chris Welsby. La relación del cine experimental de finales de los años sesenta y principios de los años noventa, con las características del cine estructural norteamericano también tiene una cara menos militante y contestataria, que se puede observar en títulos formalistas decantados hacia una abstracción metalingüística. Propuestas austriacas como las de Kurt Kren pueden presenciarse en las películas del catalán Pere Portabella o el valenciano Lluís Rivera. Como afirma Eugeni Bonet existen algunas excepciones que, gracias a inquietudes individuales o a conocimientos del cine internacional, buscan una abstracción que, a la vez, remite a las propiedades fotoquímicas y al dispositivo fílmico, relacionándose con, “*algunes experiències més properes al formalisme radical del cinema estructural i post-abstracte: Vampir – Cua de cuc, de Portabella y Brossa; Travelling, de Lluís Rivera*”⁷⁹.

El ímpetu deconstructivo de los realizadores vendrá determinado por el acceso a formatos subestándar como el súper 8 y el 16mm, pero también por la influencia del arte conceptual y el cine experimental internacional. Valencia y Barcelona serán dos de los núcleos donde, según Jordi Balló, Aurora Corominas i Ramon Espelt, confluyen “*artistes conceptuals amb joves cineastes influïts pel cinema estructuralista nord-americà i la teorització francesa*”⁸⁰. Las perspectivas fílmicas provenientes del sitgisme tendrán cierta continuidad con las posturas emergidas durante la transición, tal y como se observa en las piezas fílmicas de títulos explícitos que remiten al dispositivo tecnológico del cine y su radio de influencia. Balló, Corominas y Espelt señalan las siguientes películas: *L'espectador* de Carles Santos, *Montaje paralelo* de Rafael Gassent, *Imatge* de Ferran García Sevilla, Ramón Herreros y Núria Vidal, *Travelling* de Luis Rivera, *The end* de Eugènia Balcells, *El orificio de la luz* de Guérin, *4 espai-temps* de Cerdà, Baiget, Mostaza, Solà, *Això és tan sols un film* de Sierra Fornells, *Temps* de Ferran Cremades y *Processos* de Josep Lluís

⁷⁸ UNSAIN, José María, *Los vascos y el cine experimental* en la revista *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*. Eusko Ikaskuntza. Guipúzcoa, 1983. p. 229.

⁷⁹ BONET, Eugeni. *Op. Cit.* 1994.

⁸⁰ BALLÓ, Jordi, COROMINAS, Aurora i ESPELT, Ramon. *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català*. Actar i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1999. p. 47.

Seguí. Todas ellas mantienen un punto de vista metafílmico y conceptual, que reclama la importancia de los elementos puestos en funcionamiento para la consecución de una proyección fílmica: aparatos tecnológicos (cámaras, proyectores, pantallas, etc.), códigos fílmicos (montaje, sincronía, relación espacio-tiempo, etc.), contexto (sala cinematográfica o espacio museístico) o presencia humana (espectador, proyccionista, etc.).

3.2.2. CINE DE FOUND FOOTAGE

Por *found footage* se entienden las películas que utilizan material cinematográfico encontrado, apropiado o robado para nuevos fines. *133* es una de las películas que recurren a esta técnica para ensayar cuestiones acerca de la recolección, el archivo, la copia, la descontextualización, el metalenguaje y la estética de la ruina. En el capítulo anterior ya hemos definido las coordenadas de acción de un subgénero del cine experimental convertido por derecho propio en una de las tendencias más representativas del siglo XXI. Cine de metraje encontrado, cine de compilación, cine de material apropiado y cine de desmontaje son algunos de los términos utilizados para designar una manifestación que recicla imágenes extraídas de las fuentes más variopintas, para elaborar nuevas obras cinematográficas. En el cine español esta tendencia adquiere relevancia con la llegada del soporte videográfico y con la llegada del nuevo milenio, gracias, en parte, a la relevancia adquirida por propuestas similares de la esfera internacional.

Por lo que respecta a la historia del cine de apropiación en España cabría diferenciar entre aquellas propuestas definitivamente documentales como *Canciones para después de una guerra* (1971-76) de Basilio Martín Patino y otras con fines experimentales como *Presenta* y *The End* de Eugènia Balcells o *133* de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet. Si en una el material fílmico sirve para ilustrar un contenido político que denuncia el pasado reciente del país, en las otras su utilidad viene determinada por una apreciación plástica que descubre consideraciones acerca de los códigos del cine de ficción, sin amagar un contenido ideológico, simultáneamente pedagógico. Descontextualizar imágenes ajenas para desmontar su sentido inicial y proyectar nuevos discursos críticos, parece ser el fin último de una práctica fílmica situada entre el cine documental y el cine experimental.

El cine de imágenes recicladas en España cuenta con unos pocos títulos que, por sus características pioneras, adquieren relevancia a lo largo del tiempo. Esteve Rimbau da cuenta

de este recurso técnico llamado *found footage*, cuando señala la existencia de película *Torerillos 61* (1962) y su vinculación con el documental de compilación: “*Torerillos 61 (1962) anticipa un método similar al que el propio Basilio Martín Patino aplicará años más tarde a Canciones para después de una guerra*”⁸¹. Estas técnicas fílmicas herederas del *collage* pictórico se hallan en películas pioneras como las de Pedro Costa, Llorenç Soler o Benet Rosell y Joan Rabascall. Sin ser específicamente un film de material apropiado, *No compteu amb els dits* (1967) de Pere Portabella cuenta con un discurso fílmico cuyo modo de llevarse a cabo remite al *found footage*, por el hecho de ironizar sobre los anuncios publicitarios del momento. Pero según Javier Hernández y Pablo Pérez, “*esta práctica se abre con ‘Esta es la película’ (1968), donde un Pedro Costa recién llegado de Sitges recrea ‘los cuatro minutos de ‘Los diez mandamientos’ cortados por la dictadura franquista*”⁸². Este acto de apropiación queda relacionado con el *readymade* duchampiano o con los *Perfect Films* de Ken Jacobs, Hollis Frampton y compañía, ya que se presenta tal cual se ha encontrado, pero añadiéndole la firma del nuevo autor. Otro título relacionado con la técnica del *found footage* tiene en el material publicitario de la época su punto de partida; se trata de *Bio-Dop* (1974) de Benet Rosell y Joan Rabascall. Este filme es una parodia de la estética de los anuncios publicitarios de electrodomésticos y demás artilugios domésticos, realizada por dos artistas plásticos interesados por el cine sin cámara y el *collage* gráfico, respectivamente. *Noticiarios RNA* (1979), realizada por Llorenç Soler, es otra de las películas españolas del momento que siguen la estrategia de reutilizar imágenes -fragmentos de los noticiarios NO-DO- para transformar su mensaje, mediante desvíos en el montaje y en la banda sonora.

Antonio Meanza es otro de los realizadores fílmicos que optan por utilizar material fílmico encontrado. *El lobby contra el cordero* (1967-68), la opera prima del zaragozano, es un cúmulo de filmaciones inconexas que, mostrándose como un canto al *Carpe diem*, pone en primer plano un sentido artístico completamente innovador, bajo un discurso político revolucionario. Entre *happenings* hilarantes y lemas anarquistas, Antonio Maenza incluye, “*imágenes del film de Laurel y Hardy Noche de ladrones (Night Owls, James Parrott, 1930) en su El lobby contra el cordero alterando su sentido original (los dos cómicos buyendo de un presidio rodeado de policías) y poniéndolo al servicio de su ficción, en la que un grupo de revolucionarios atenta contra la autoridad por la vía pública*”⁸³. Este tipo de transformación cinematográfica también se pone de relieve en *Personajes para una historia* (1974) de Lluís Rivera, donde el cineasta valenciano realiza una relectura crítica de vestigios extraídos de Films industriales y publicitarios.

⁸¹ RIAMBAU, Esteve, ‘Coqueteos con Víctor Hugo’ en *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares. 1996. p.173

⁸² HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo. *Op. Cit.* 1996. p. 242.

⁸³ *Ibíd.* p. 243.

Iván Zulueta también utiliza la técnica del *found footage* para insertar en sus películas fragmentos de películas ajenas. Por un lado se dedica a refilmar las imágenes del monitor de televisión para crear piezas que reducen la duración de largometrajes en blanco y negro, hasta convertirlos en un frenesí imposible de planos encadenados -títulos como *Frankenstein* y *King Kong* dan cuenta de un método repetido en *Masaje*-. Por otro lado introduce planos de filmes foráneos para crear experimentos formales como el que se puede observar en el trailer de *Mi ego está en Babia*. Como señalan Bonet y Palacio, en Zulueta, “el ‘principio collage’ y el procedimiento de refilmación constituyen los principios organizativos que rigen la mayor parte de su obra. De este modo, Zulueta construye sus films por la reelaboración de unos materiales previamente rodados, por él mismo o por otros”⁸⁴.

La técnica del *found footage* en el panorama del cine experimental español resurge con fuerza a finales de los años noventa y principios del nuevo milenio cuando una serie de realizadores recuperan materiales fílmicos en súper 8 o 16mm para crear piezas fílmicas bajo una estética vanguardista que se cruza con intereses documentalistas. Propuestas de festivales de cine como el de Las Palmas o el de Pamplona, bajo ciclos como los de *D-Generación* o *Heterodocsias* permiten observar cierto revelo generacional, “que parece añorar el celuloide en un gesto de nostálgica ironía”⁸⁵. David Domingo, Oriol Sánchez, Alberto García Bernal son sólo tres nombres que pertenecen a una nueva hornada de cineastas que amplían las posibilidades estéticas del *found footage*.

3.2.3. CINE Y ARTE CONCEPTUAL

Con la recuperación de las vanguardias históricas y el redescubrimiento de la figura de Marcel Duchamp en España, se inicia en el mundo del arte un trayecto de investigación teórica en busca de su propia identidad⁸⁶. El arte conceptual se define como un espacio racional ubicado entre la teoría y la práctica del arte. La película *133* participa de los intereses del arte conceptual porque plantea cuestiones básicas sobre la función y el sentido del arte cinematográfico desde unos presupuestos que ensalzan la idea y el concepto, por encima del

⁸⁴ BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel. *Op. Cit.* 1983. p. 47.

⁸⁵ ZAPATER, Juan, “*Heterodocsias: Trayectos y Experiencias de La Mano que Mira*” en el catálogo de *Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2008. p. 177.

⁸⁶ En Cataluña existe un retorno a la vanguardia más radical, con la recuperación del dadaísmo a partir de la publicación de *Siete manifiestos dadá* de 1972, la exposición “*Dadà 1916-1966*” en Barcelona el año 1973, y la exposición homenaje a Duchamp celebrada en Cadaqués en 1973.

contenido del filme. Eugènia Balcells es una de las artistas catalanas que inician su trayectoria artística a mediados de los años setenta con la implantación de los nuevos comportamientos artísticos. Toda su carrera está relacionada con el arte de la instalación de influencias conceptuales, que basculan sugestivamente entre la depuración racional y la resolución visual.

La crítica que conlleva el arte conceptual remite a un perpetuo cuestionamiento de sus estructuras institucionales. Preguntarse cuál es la función del arte y cuál debería ser su papel en la sociedad contemporánea es uno de los motivos que invitan a debatir su sistema, poniendo en duda su estatus y proponiendo alternativas opuestas al encasillamiento. A principios de los años setenta el arte se vuelve reflexivo, analítico, racional y tautológico. Remite a sí mismo, pero ya no desde una postura expresiva, subjetiva, emocional y ensimismada⁸⁷, sino desde una perspectiva abierta al diálogo continuo con los contextos y los agentes externos que lo homologan.

En España el término arte conceptual queda vinculado a un compromiso social provocado por la situación política del país. Es un arte de denuncia que cuestiona el hecho artístico y los procesos que lo ratifican. En 1972 se celebran los Encuentros de Pamplona, uno de los eventos artísticos más representativos de la época, que sirve como espacio de encuentro para debatir la función del arte de la época. En 1974 se organiza el ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*, presentado en las ciudades de Madrid y Barcelona, a raíz de la publicación del libro *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1972* del crítico de arte Simón Marchán Fiz⁸⁸. Las dos muestras artísticas permiten observar el progresivo interés de la idea y el proceso productivo respecto a la obra acabada. Esa predilección queda relegada a un reducido círculo de personas estrechamente relacionadas con la escena artística que, con el paso de los años, ha mantenido un grado de vigencia inusual. La vertiente más politizada y subversiva es la que mejor ha soportado el paso del tiempo a nivel crítico; como atestiguan las intervenciones del Grup de Treball –el colectivo catalán encargado de denunciar la situación socio-política del país con el uso de recursos artísticos pobres, centrados en análisis culturales y sociológicos–.

En su estudio sobre la instalación en España, Mónica Sánchez Argilés afirma: “*el arte conceptual en la España de los años setenta fue, ante todo, un fenómeno de difícil comprensión, restringido a una pequeñísima comunidad de artistas, galeristas y teóricos que compartían un mismo entusiasmo*”⁸⁹. Ese

⁸⁷ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Anagrama. Barcelona. 1997. (Primera edición 1963)

⁸⁸ MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1972*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.

⁸⁹ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España 1970-2000*. Alianza Forma, Madrid, 2009. p. 43

entusiasmo promueve una radicalidad en el seno del arte conceptual en España, justificado por el contexto histórico protagonizado por los últimos años del franquismo. Pilar Parcerisas propone el término postconceptual para identificar un conjunto de obras de un grupo de artistas que defienden la idea por encima del objeto, asimilando todas las consecuencias que esto supone en el mercado del arte. Este arte postconceptual se define en relación a la obra de artistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner o Hans Haacke; artistas que marcan la pauta del arte más significativo de la época. A su vez Parcerisas plantea los grados de influencia con las primera vanguardias artísticas en la recuperación de valores como, *“l’actitud, els mecanismes de ruptura, la utopia revolucionària de transformació de la societat i la seva aplicació mitjançant l’organització col·lectiva i també la seva interdisciplinarietat”*⁹⁰. El componente utópico se verá mermado a partir del momento en que el capital entra en la esfera del arte conceptual, convirtiendo su postura radical en otro estilo artístico más.

Con la década de los años setenta queda legitimado el uso de soportes fílmicos y videográficos para documentar procesos creativos como *performances* o *happenings*, pero a la vez para introducirlos en assemblages o instalaciones. De nuevo es Eugeni Bonet quien marca una diferenciación crítica, situando a artistas y cineastas en dos territorios delimitados que, sin lugar a dudas, convergen en más de una ocasión: *“el cinema experimental o d’avantguarda serà en primer lloc una recerca o una intrusió en el suport i el llenguatge del cinema, mentre que el cinema d’artistes, que neix (o almenys creix) bàsicament amb les noves actituds artístiques del anys 60/70, seria més aviat un testimoni, reflex o registre d’una creació efímera, una idea, un projecte, un procés, un acte (acció, happening, ambient, etc.); o també un component multimèdia”*⁹¹. Ese lugar para la duda, que Bonet introduce mediante el uso del condicional, permite considerar el cine de artistas en un terreno ambiguo, situado entre el registro del proceso de creación de alguna manifestación artística y la obra cinematográfica en sí misma. Por lo tanto la diferenciación entre el cine experimental o de vanguardia y el cine de artistas (como extensión de su práctica habitual) no queda tan compartimentada como en un inicio podría parecer.

⁹⁰ PARCERISAS, Pilar, *“A l’altra banda del mur”* en PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. p. 17.

⁹¹ BONET, Eugeni, *“Cinema i vídeo experimental i d’artistes a Catalunya (un megamix)”* en PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Op. Cit.* 1992. p. 72.

“La imagen es la mercancía más apreciada porque construye nuestro conocimiento del mundo, no sustituye al mundo sino que se erige en un simulacro, un simulacro en absoluto neutral”
Marcelo Expósito y Gabriel Villota ⁹²

“Just as all found footage films are self-referential, so they are all media-referential as well”
William C. Wees ⁹³

“Un sonido evoca siempre una imagen, una imagen nunca evoca un sonido”
Robert Bresson ⁹⁴

“Para el cine (...) el sonido es, más que la imagen, un medio insidioso de manipulación afectiva y semántica”
Michel Chion ⁹⁵

4. 133. ESTUDIO DE CASO

La película *133* es uno de los títulos más paradigmáticos del cine experimental español realizado durante la década de los años setenta. Sigue un proceso de realización original que aporta un punto de vista singular, utilizando algunas de las características formales y conceptuales más representativas del cine experimental internacional. El interés que ha suscitado una película como *133* se ha intensificado a lo largo de los años gracias al auge y la significación del cine de *found footage*, una de las prácticas más habituales del experimental actual. Ésta una de las películas que mejor ejemplifica un modo concreto de entender el cine: como el de un espacio apto para plantear cuestiones significativas acerca del sentido del cine. Para hacerlo, *133* desvela un carácter enciclopédico que se extiende como un catálogo sutil acerca de la poética de la asociación y el arte de la combinatoria; siempre teniendo en cuenta el binomio imagen-sonido. Establecer un muestrario de relaciones sincrónicas y asincrónicas entre los sonidos y las imágenes es el sentido del proceso creativo llevado a cabo por Eugènia Balcells y Eugeni Bonet. Sus decisiones en la yuxtaposición marcan semánticamente cada una de los efectos, expuestos a modo de esbozo. Conjugando imágenes en movimiento recicladas y efectos de sonidos directamente apropiados de un vinilo editado por el sello Elektra, los dos cineastas configuran un trabajo fílmico que destaca por la sencillez de su planteamiento, la eficacia de su estructura, la facilidad de su lectura y la complejidad de su discurso.

⁹² EXPÓSITO, Marcelo y VILLOTA, Gabriel, “Usos de la imagen, límites de la imagen” en *Plusvalías de la Imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Sala Rekalde. Bilbao, 1993. pp. 41-74.

⁹³ WEES, William C., *Recycled Images*. p. 25

⁹⁴ Citado por BÜRCH, Noel. *Praxis del cine*. Fundamentos. Madrid, 1970. p. 96.

⁹⁵ CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós. Barcelona, 2007. p. 40.

Recuperar, recoger y comprar a peso fragmentos filmicos en formato de 16mm es el procedimiento que Balcells y Bonet utilizan a finales de los años setenta para realizar un filme cuya banda sonora queda automáticamente condicionada por los sonidos registrados en un vinilo de efectos sonoros, del que utilizan todas sus pistas, pero reduciendo su duración. Estamos ante un film insólito que celebra las múltiples maneras de obrar el cine, participando del cine de montaje experimental que utiliza metraje encontrado, y del cine estructural que determina la forma de la película mediante un sistema previo al que se amolda. El propósito que amaga el filme resulta ser lúdicamente innovador, en la medida en que se ofrece al público como una crítica sutil a uno de los códigos más asentados y herméticos del lenguaje del cine: el efecto sincrónico entre sonido e imagen. Sirviéndose de dos de las tendencias más representativas del cine experimental internacional -el cine estructural y el cine de *found footage*, *133* se erige como un título emblemático de la exploración del lenguaje cinematográfico, en tanto que medio artístico desligado de la narración lineal y de la representación ilusionista.

El carácter singular de *133* es fruto de la unión de dos personalidades indiscutibles dentro del panorama artístico y filmico nacional: la artista Eugènia Balcells y el realizador, comisario y escritor Eugeni Bonet. Eugeni Bonet y Eugènia Balcells han recorrido dos trayectorias destacadas en sus respectivos campos. Sus nombres ha sido reconocidos como dos de los más contrastados en los ámbitos del cine experimental y la videoinstalación, respectivamente. Eugènia Balcells ha despuntado en el circuito artístico como una de las figuras emblemáticas del arte de la instalación, el arte multimedia y la videoinstalación. Su carrera profesional cuenta con largas estancias en Nueva York donde ha forjado su posición en el contexto artístico de galerías y centros de arte. Entre sus exposiciones más destacadas se encuentran: *Supermercant* (1976), *Exposure Time* (1989) y *Sincronías* (1995). Eugeni Bonet ha sido la figura más representativa del desarrollo teórico e histórico del cine experimental y del videoarte en España. Su amplio conocimiento del panorama internacional le ha permitido escribir textos, artículos, catálogos y libros relevantes. Sus escritos y sus labores de comisario independiente han llegado a considerarse superiores a sus películas, ya que su obra filmica se ha limitado a lo que él ha considerado esencial. Aún así su filmografía consta de un buen número de obras paradigmáticas de la evolución de la experimentación cinematográfica en el panorama nacional. Lo atestiguan filmes como *Duchamp (retard en vídeo)* (1986-87), *Lectures de Cirlot* (1997-98), *Tira tu reloj al agua* (2003-04) o *eGolem* (2009-10).

Ellos dos son artistas visuales cuyos discursos se vinculan a las prácticas del cine experimental, el videoarte, el *media art* y el arte conceptual, desde principios de los años setenta hasta la actualidad. Su conocimiento de causa resulta inédito hasta la fecha, ya que artistas como ellos, *“han tenido un cierto conocimiento del cine experimental que se hacía en el resto de Europa o en Norteamérica (algo bastante infrecuente entre sus predecesores); ello ha determinado, sin duda, ciertos niveles de influencia, aunque también ha revertido generalmente en una mayor auto-exigencia”*⁹⁶. Un ejemplo ilustrativo de la facilidad de acceso al cine de vanguardia norteamericano lo demuestra la presentación del imprescindible programa fílmico *“A History of the American Avant-Garde Cinema”* en el Institut d’Estudis Nordamericans de Barcelona durante el 17 y el 20 de mayo de 1978.

Eugènia Balcells y Eugeni Bonet compartieron un conjunto de inquietudes artísticas a finales de los años setenta, a partir del momento en que empezaron a coincidir en sesiones de la filмотeca o inauguraciones de exposiciones en galerías de arte de la ciudad de Barcelona. El segundo lo explica de este modo: *“érem predestinats a creuar els nostres camins. No només per coses del fat o l’atzar, sinó per unes que dignéssim afinitats electives. El cinema (en tot cas unes determinades maneres de fer, concebre i festejar el cinema) en fou una”*⁹⁷. Esos continuos encuentros desencadenaron una colaboración fructífera en relación a su práctica fílmica; a la que se añadieron otros nombres de la escena cinematográfica barcelonesa de la época. *Film Vídeo Informació* fue un colectivo de realizadores, críticos y artistas más o menos implicados en la organización de actividades y en la publicación de la revista/fanzine *VISUAL*. El grupo lo formaron Eugeni Bonet, Manuel Huerga, Eugènia Balcells, Antoni Mercader y Joaquim Dols. Bonet fue quien tuvo un papel predominante en la edición de textos sobre cine y en la coordinación de actividades y proyecciones, *“principalmente (en) el Institut del Teatre y el Instituto Alemán, gracias a los cuales surgiría una de las primeras publicaciones sobre el tema en castellano, Dossier vídeo (1977)”*⁹⁸.

4.1. EN TORNO AL VÍDEO, FVI Y VISUAL

El libro *En torno al vídeo* escrito por Antoni Muntadas, Antoni Mercader, Eugeni Bonet y Joaquim Dols fue uno de los primeros intentos por definir y analizar el papel del videoarte en

⁹⁶ BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel. *Op. Cit.* 1983. p. 46.

⁹⁷ BONET, Eugeni, *“Entre tocaios”* a Eugènia Balcells. Escola d’Enginyers Industrials de Catalunya. Barcelona, 2002. p. 61.

⁹⁸ ESTELLA, Ignacio, *“Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español”* en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Op. Cit.* 2007. p. 101.

España y su relación con la escena internacional⁹⁹. Ese análisis puso sobre la mesa el auge de un medio artístico del que se empezaba a conocer su amplio campo de acción. Bonet analizaba detenidamente la evolución del medio videográfico en relación a las prácticas artísticas desarrolladas en países como Alemania o Estados Unidos. De hecho la influencia de las manifestaciones audiovisuales norteamericanas en el espíritu crítico y la creación fílmica de Eugeni Bonet resulta más que evidente, lo atestiguan declaraciones como la siguiente, en la que explica sus encuentros durante sus años de aprendizaje en un viaje a Nueva York: “*El viaje consistió en ver, devorar diría más bien, grandes cantidades de obras: cuando terminaba las entrevistas del día me dirigía al Anthology Film Archives de Jonas Mekas, o a The Kitchen. (...) Me encontré con los Vasulka, Paul Sharits, Hollis Frampton y Tony Conrad*”¹⁰⁰. Entre estos cuatro nombres resulta revelador observar la relación con el cine estructural de los últimos tres, de modo que Bonet ya demuestra su estima por un cine antinarrativo, sistemático y analítico que dará a luz en filmes como *Photomatons* (1976), *Toma-Vistas I* (1978), *Mecánica (Retard Digital)* (2001) o *10 MIN.* (2005). Es a raíz de esa decisiva estancia que empieza a desarrollar una serie de actividades públicas con las que saciar sus inquietudes fílmicas y videográficas.

El colectivo *Film Vídeo Informació* y la revista *VISUAL* fueron dos de los centros neurálgicos alrededor de los cuales giraron una serie de jóvenes interesados por las corrientes de cierto cine artístico y/o experimental. Eugeni Bonet fue el fundador de *FVI*, el colectivo de cineastas y videoartistas que organizaron una serie de proyecciones fílmicas, y que publicaron la revista *VISUAL*. Como indica Bonet: “*Film Vídeo Informació (FVI) y Visual fueron inventos míos, que de hecho tuvieron su embrión a raíz de un viaje que hice a Nueva York en 1977. (...) Luego sacamos la revista Visual, cuyo primer número básicamente lo elaboré yo mismo con alguna que otra colaboración. (...) Nosotros, como FVI, presentamos unas cuantas actividades de este tipo. La primera consistió en los filmes cónicos, el cine expandido de Anthony McCall (...) También presentamos Le Bleu des origines de Philippe Garrel (...) (y) una retrospectiva de los filmes de Benet Rossell en colaboración con otros artistas catalanes establecidos en París, Antoni Miralda, Jaume Xifra y Joan Rabascall*”¹⁰¹. Estos eventos cinematográficos como los de McCall y Garrel tuvieron una amplia acogida, y demostraban el interés del público por descubrir y conocer nuevos puntos de vista artísticos mediante actividades como los ciclos, conferencias y proyecciones *Art amb nous mitjans* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 1976), *Sessions informatives de treball entorn del vídeo* (Institut del Teatre/Instituto Alemán, Barcelona,

⁹⁹ BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni y MUNTADAS, Antoni. *En torno al vídeo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

¹⁰⁰ Entrevista a Eugeni Bonet por ESTELLA, Ignacio en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Op. Cit.* 2007. p. 206-207.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 206-207.

1976), *Vídeo entre l'Art i la comunicació* (Colegio de Arquitectos/Instituto Alemán/Institut del Teatre, Barcelona, 1979).

De la revista/fanzine *VISUAL* se editaron sólo dos números en diciembre de 1977 y mayo de 1978. Entre sus colaboradores se hallan nombres como los de Ignasi Julià (posterior director de la revista musical *Ruta 66*) y Juan Bufill (posterior crítico de arte de *La Vanguardia*). En el primer número aparece una imagen de la película de Antoni Padrós *Shirley Temple Story* (1976) en la portada. Entre sus textos más representativas se encuentran el artículo *Miseria del cine militante* de Jean Paul Fargier, *El sector vídeo en la Documenta 8 (Kassel)* de Joaquim Dols y Antoni Mercader, un fragmento del guión de la película de Antoni Padrós y dos entrevistas a Marcel Hanoun (firmada por Juan Bufill) y a Anthony McCall (firmada por Gautam Dasgupta). En la editorial sientan las bases de *VISUAL*: “Sentimos esta publicación como algo abierto al diálogo, a la crítica, al debate”¹⁰². Es en el segundo número donde afirman con rotundidad su posición ideológica: “una cosa en la que queremos insistir es en que *VISUAL* no es una revista “de cine”, sino más bien unos cuadernos de información y estudio sobre lo audio-visual; evidentemente, desde perspectivas completamente ajenas a la industria”¹⁰³. El segundo y último número de la revista ofrece un análisis de las películas estructurales de Michael Snow por parte de Eugeni Bonet, un artículo de Juan Bufill sobre Carl Th. Dreyer, un texto de Manuel Huerga sobre Chantal Akerman, las notas de un proyecto fílmico de Joan Rabascall, una reflexión sobre la obra de Àngels Ribé por parte de Carles H. Mor y una entrevista a Celestino Coronado a raíz de su adaptación de *Hamlet*. En resumen, la revista demuestra un modo de entender las prácticas audiovisuales desde múltiples apreciaciones, admitiendo a la vez el cine de artistas, el cine de ficción y el cine documental.

4.2. EL CINE DE EUGENI BONET

La obra cinematográfica de Eugeni Bonet (Barcelona, 1954) previa a la realización de *133* contiene una serie de constantes que lo relacionan con el cine experimental y el videoarte. Sus películas iniciales son piezas breves que, sin alcanzar los diez minutos, se muestran como exploraciones estructurales de la imagen en movimiento bajo presupuestos sistemáticos que inciden en la tecnología fotoquímica. Los 12 minutos de *V-2* (1974) ya muestran la voluntad interdisciplinaria de Bonet, en la medida en que se interesa por los cruces que se pueden establecer entre los soportes del cine y el incipiente vídeo. Esta inquietud también queda

¹⁰² Editorial *VISUAL*. *Publicació de Film Vídeo Informació*. Número 1. Diciembre 1977. Barcelona, 1977. p. 3.

¹⁰³ Editorial *VISUAL* 2. *Publicació de Film Vídeo Informació*. Número 2. Mayo 1978. Barcelona, 1978. p. 3.

demostrada en su interés por expandir el cine hacia el espacio artístico, hacia el cubo blanco del museo o el de la galería de arte, con propuestas fílmicas que incluyen versiones en bucle de más de un proyector: son los casos de *Photomatons*, *Run Thru/A través* (1977) o *Toma-Vistas II (Paisaje/Emulsión)* (1978). Con los tres minutos en súper 8 de *GAY NYC* (1977) se observa el uso de la filmación en intervalos de tiempo que aceleran la duración temporal en la proyección. Estos recursos indican un conocimiento de la técnica fílmica que se demuestra en la misma realización de las películas. Este cine de experimentación formal incide continuamente en la manipulación de la estructura de la imagen para desvelarse como un cine matérico, que reniega del poder ilusionista de la imagen en movimiento, para presentarse como un objeto físico puesto en funcionamiento. Referentes figurativos (las calles de Nueva York durante una manifestación por el orgullo Gay, un trayecto por la ciudad desde un coche, la confrontación de un paisaje campestre y otro marino, o las fotografías de carnet expuestas en el aparador de una tienda de la calle Pelayo de Barcelona) son objeto de simplificación y abstracción para mostrarse como estudios sobre el registro del paso del tiempo, el encuadre de la imagen fílmica y la alteración de la representación de la realidad.

El propio Bonet se expresa en estas palabras para definir su primeriza práctica fílmica: “*pel que fa a mi, diré que les realitzacions en super-8, com els projectes sobre el paper, eren maneres d’imaginar la resolució d’una idea, essent el film mateix un esbós; ja fos per tractar de “dictar” o violentar l’actitud del públic –per exemple, a través d’instruccions escrites (Texte 1, 1975) o d’intensitats fereidores de la percepció (Photomatons, 1976)-, ja fos imaginant combinatòries i retorçiments dels elements constitutius de la imatge/matèria fílmica*”¹⁰⁴. Su cine no cree en la realidad sino en la imagen. La conceptualización previa de sus películas dictamina la forma fílmica, hallando un paralelismo con el *systemic* cinema al que se refiere Malcolm LeGrice en su ensayo sobre el cine abstracto, con su mutación en cine estructural. Pero ello no evita que se introduzcan otros elementos relacionados con la configuración de ideas fílmicas sobre papel (el arte como idea, el cine minimalista) o la provocación del público asistente durante la proyección (relacionándose con el movimiento *Dadá* y con el cine de *letrismo* francés). De hecho el *Dadá* -y la figura de Marcel Duchamp en particular- serán, más tarde, objeto de una película de 61 minutos por parte de Bonet, titulada *Duchamp (retard en vídeo)* (1986-7). En ella expondrá, a modo de ficción, la recepción de las ideas artísticas de Duchamp en el territorio catalán. El interés de Bonet por el *letrismo* francés quedará evidenciado, posteriormente, en el ciclo que organizará el MACBA

¹⁰⁴ BONET, Eugeni, “*Cinema i vídeo experimental i d’artistes a Catalunya (un megamix)*” a PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Op. Cit.* 1992. p. 78.

sobre este cine radical e intransigente del que se editará una recopilación de textos de Maurice Lemaître e Isidore Isou, entre otros.¹⁰⁵

Después de *133* el cine de Bonet se ha decantado definitivamente hacia unas características formales inevitablemente ligadas al desarrollo del videoarte a lo largo de los años ochenta y noventa. Es a principios del nuevo siglo cuando su obra se ha relacionado de nuevo con los intereses del cine experimental, ya que ha realizado un largometraje sobre el cine de José Val del Omar llamado *Tira tu reloj al agua* (2003-04), que ha vuelto a poner en primer plano su nombre en tanto que realizador fílmico, más allá de su escritura teórica o su labor de comisario independiente. Lo que resulta indudable es que sus conocimientos del panorama internacional son más que notables. Como indican Javier Hernández y Pablo Pérez, “Bonet es un realizador de incuestionable preparación teórica –no en vano es uno de los más renombrados estudiosos del cine de vanguardia–; ello se aprecia en su indudable pudor a la hora de hacer películas, quizá por temor a pisar en terreno ya explorado internacionalmente, y en el afán por abundar en los misterios de la representación fílmica, como se pone de manifiesto en *133*”¹⁰⁶. Lo que no resulta tan esclarecedor es el hecho de que se considere su obra como poco prolífica. Es cierto que durante los años ochenta su filmografía se reduce a cuatro títulos en vídeo, pero desde 1995 el número de películas y vídeos de Bonet ha aumentado exponencialmente. Son 17 los títulos que aparecen en su filmografía desde ese año. Este conjunto de películas, que van de la serie *Lecturas de Cirlot* (1997-98) hasta el proyecto inconcluso de *eGolem* (2007-10), ensanchan y expanden las capacidades creativas de los medios fílmicos y videográficos con talento y conocimiento.

4.3. EL CINE DE EUGÈNIA BALCELLS

El trabajo cinematográfico de Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) empieza a mediados de los años setenta, mientras crea discursos críticos sobre la sociedad de consumo y el mercado del arte con obras multidisciplinares que se sirven del recurso de la apropiación. Los *collages*, los *assemblages* y las instalaciones de Balcells dejan paso al cine para continuar demostrando ese afán por coleccionar materiales rechazados, acumulándolos y presentándolos mediante clasificaciones específicas que provocan asociaciones estéticas concretas. La obra artística de Balcells explora perspectivas inherentes al Arte para interconectar diversos medios y

¹⁰⁵ BONET, Eugeni y ESCOFFET, Eduard (Ed.) *Próximamente en esta pantalla. El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Actar, MACBA. Barcelona, 2005.

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo. *Op. Cit.* 1996. p. 255.

disciplinas entre las que destacan el diseño, la fotografía, los libros, la instalación, las performances, el cine y el vídeo. Sus raíces vienen marcadas por los inicios de la desmaterialización de la obra artística de la Cataluña de principios de los años setenta, y por las manifestaciones pioneras de artistas conceptuales como Francesc Abad, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Jordi Benito o Carles Santos. Mónica Sánchez Argilés da cuenta de su relación con el arte conceptual de la época: “*aunque su nombre no figuró en la lista del Grup de Treball, fue una figura representativa del arte vanguardista español, muy ligada a las corrientes “conceptuales” en España*”¹⁰⁷. Unas corrientes que, a principios de los años setenta, observan cómo la llegada del vídeo se convierte en un medio artístico más, susceptible de desplazarse del ámbito doméstico al artístico, para emprender una práctica creativa, más allá del mero registro documental. Susana Blas lo explica de este modo: “*desde finales de los años setenta el vídeo comienza a utilizarse por parte de las artistas conceptuales españolas que ya se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre ellas podemos citar a Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells*”¹⁰⁸.

La gran diversidad de objetos y medios puestos en común bajo procesos de acumulación, clasificación y presentación, debidamente descontextualizados y desviados de su función principal, permiten a Balcells reflexionar de modo crítico, poniendo en duda los mecanismos que dirigen el papel de la sociedad de consumo y la limitada representación de la realidad emitida por los *mass media*. La publicidad, los sistemas de signos, los arquetipos, los códigos preestablecidos por las narrativas mediáticas y el comentario feminista, son algunos de los temas que Balcells toma en consideración para criticar las convenciones de los medios de comunicación de masas. Después de la película *Álbum* (1976-78), en la que recoge los álbumes fotográficos familiares para mirar con nostalgia el pasado de los seres queridos, Balcells empieza una trayectoria fílmica cuyas constantes temáticas visualizan la mediación de la representación cinematográfica mediante la apropiación de fragmentos previamente existentes. *Presenta* (1977), *The end* (1977) y *Boy meets girl* (1978) se engloban bajo estos parámetros. Por el contrario *Fuga* (1979) se decanta hacia la filmación original bajo una estructura predeterminada hecha de múltiples superposiciones de panorámicas filmadas en blanco y negro, en un interior de iluminación naturalista. *The end* se enmarca dentro de un proyecto expositivo para la galería de arte “G” donde Balcells realiza un montaje de fragmentos de películas bajo denominadores comunes, “*una mena de “film de films” en què s’agrupaven fotogrames que lligaven transversalment multitud*

¹⁰⁷ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. Cit.* 2009. p. 76

¹⁰⁸ BLAS, Susana, “*Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el estado español*” en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Op. Cit.* 2007. p. 112.

de pel·lícules segons diferents conceptes: “Genèrics”, “Personatges femenins”, “Personatges masculins”, “Relació: la parella”, “Acció: gestos”, “Situació: al telèfon”, “Les masses”, “Fi”. *Reprise* (aquest era el títol del muntatge) es pot considerar un clar precedent conceptual de molts programes d’Arsenal i, fins i tot, de les instal·lacions videogràfiques, també de Manuel Huerga, de l’exposició “El segle del cinema”¹⁰⁹. El programa Arsenal, emitido a principios de los años ochenta por la cadena de televisión autonómica TV3, fue un aparador audiovisual para montajes filmicos de asociaciones visuales de fragmentos de películas que, bajo títulos generales como *Crits*, *Ells*, *elles* y *Versions i diversions*, copiaba algunas de las tendencias filmicas de la época. El *found footage* llega así a la pequeña pantalla del hogar gracias a la participación de realizadores iniciados en el campo del cine experimental como Juan Bufill o Manuel Huerga.

Ese amalgama de imágenes recicladas ya forma parte de la obra de Balcells para galerías de arte; como en la instalación audiovisual *Ofertes* (1977) para la Galería Ciento de Barcelona. Aquí Balcells conjuga la programación habitual de un monitor de televisión encendido con un *collage* sonoro hecho de mensajes publicitarios radiofónicos de todo tipo. La finalidad es hallar discordancias propicias para el discurso crítico para evidenciar que, “*las relaciones que se daban entre imagen y sonido eran completamente aleatorias, lo que producía en el espectador una fuerte sensación de descontextualización y distanciamiento propicio para la reflexión crítica sobre el bombardeo publicitario al que uno se ve sometido diariamente en el paisaje mediático*”¹¹⁰. Sobre la instalación *Exposure Time* (1989), presentada por primera vez en la Sala d’Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, el crítico John G. Hanhardt escribe: “*Como lo hicieran Cornell y Duchamp, Eugènia Balcells adopta la táctica moderna de situar en primer plano el acto de mirar y el deseo del espectador de acceder a lo íntimo y a lo desconocido que permanece oculto*”¹¹¹. El Conservador Jefe de Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Solomon R. Guggenheim Museum compara la instalación de Balcells con dos de los artistas plásticos que mayores influencias pueden rastrearse en películas como *Presenta*, *The end* o *133*.

Las apropiaciones de Marcel Duchamp y los montajes filmicos de Joseph Cornell son dos de los procesos que Balcells toma en consideración para la concepción de su obra. Otro nombre influyente en su obra es el de John Cage, con su pensamiento musical susceptible de ensanchar la capacidad sensorial. En una entrevista a Albert Macià, Balcells afirma qué supuso para ella el encuentro con los escritos y las obras musicales de John Cage: “*descobri-lo va provocar-me un*

¹⁰⁹ BALLÓ, Jordi, COROMINAS, Aurora i ESPELT, Ramon. *Op. Cit.* 1999. p. 48.

¹¹⁰ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. Cit.* 2009. p. 79.

¹¹¹ G. HANHARDT, John. *Dossier Informatiu*. Sala d’Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. 1989.

eixamplement de la capacitat d'escoltar en el sentit més ampli de la paraula (...) també se m'apliaren altres sentits i la capacitat de comprensió; va ser gairebé una sensació física d'expansió, de notar que s'obren les portes i les finestres que fins aleshores havien romàs atancades"¹¹². La capacidad auditiva de la artista queda influenciada por el pensamiento de John Cage hasta evidenciarse en el modo de entender la sonorización de sus películas. Si en *Boy meets girls* añade un sonido extraído de máquinas de tragaperras para confrontar rostros femeninos y masculinos desplazados verticalmente, al unísono, en *133* es la banda sonora quien estructura el desarrollo visual de la película, aceptando el papel del azar y la aleatoriedad. Este interés por la concepción sonora en la obra de arte quedará evidenciada posteriormente en sus trabajos en formato vídeo de principios de los años ochenta, realizados ya en tierras norteamericanas. Con la serie *Sound Works* (1981) realiza una serie de piezas videográficas que se desarrollan formalmente a partir de la composición musical. "Entre 1981 i 1982, a partir d'una sèrie de contactes amb diferents músics americans, entre els quals destaca Peter Van Riper, i continuant l'exploració de la relació entre imatges i sons ja proposada en la pel·lícula *133* (1978-1979)"¹¹³. Progresivamente Eugènia Balcells abandona la realización de piezas monocanal en vídeo para decantarse hacia la instalación, la videoinstalación o la instalación multimedia, terrenos donde ha erigido una obra singular de alcance internacional con exposiciones como *En trànsit* (1993), *Roda do tempo* (2001) o *Freqüències* (2009).

4.4. COLABORACIONES CINEMATOGRÁFICAS

Fuga y *Boy Meets Girl* son dos títulos cinematográficos de Eugènia Balcells en los que Eugeni Bonet participa activamente. La primera película está formada por un conjunto de planos filmados en un espacio interior en formato 16mm de blanco y negro. Una estructura circular elaborada mediante una serie de panorámicas, rige la filmación de un hogar en el que se hallan algunas personas como Eugeni Bonet, Carles Hac Mor o la misma Balcells. Sus presencias son puramente testimoniales, porque el filme no es en ningún caso una narración protagonizada por actores, sino una reflexión sobre la superposición de planos en movimiento. Es una pieza estructural que investiga elementos del medio cinematográfico como son las realizaciones de panorámicas que permite hacer el trípode, y las múltiples exposiciones que se pueden yuxtaponer sobre el celuloide de un mismo soporte filmico.

¹¹² Eugènia Balcells entrevistada por MACIÀ, Albert en PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Op. Cit.* 1992. p. 116.

¹¹³ BASSAS, Assumpta. *Eugènia Balcells* en *DUODA* Revista d'Estudis Feministes núm 26-2004. p. 10.

La participación de Bonet en *Boy Meets Girl* se limita a la búsqueda de una banda sonora que funcione con la acumulación de retratos masculinos y femeninos, desplazados verticalmente de modo azaroso, como si de una máquina tragaperras se tratara. A partir de la colaboración de Bonet en el apartado sonoro de esta película se empieza a barajar la idea de realizar un filme guiado exclusivamente por la banda de sonido. Considerar la posibilidad de utilizar los ciento treinta y tres efectos de sonido de un vinilo como materia prima previamente existente, a partir de la cual sonorizar una investigación fílmica de contenido lúdico, es el primer paso para la realización de un filme como *133*. Un ejercicio memorístico que pone a prueba las capacidades perceptivas del espectador emparejando sonidos abstractos con imágenes figurativas.

4.5. ANÁLISIS DE *133*

La película *133* (1978-1979) aplica un método estructural con la técnica del *found footage*. Es, por tanto, una obra de experimentación formal que, siguiendo la tradición del *collage* y del montaje de apropiación, elabora una estructura particular a la hora de disponer los elementos que toman parte del experimento fílmico. Esta estructura recoge las influencias del cine estructural y sus puntos de encuentro con la abstracción, el minimalismo y el arte conceptual. La idea del filme puede prevalecer a la contemplación del mismo. El concepto que determina la película se extiende a lo largo de un metraje, que está condicionado por el rigor de su aplicación. Si se introducen elementos azarosos o ajenos al sistema de la obra, éstos deben acomodarse al esquema previamente trazado. Como afirma el propio Bonet: “*el resultado puede ser considerado desde distintas perspectivas: integrado a cierta tradición irónica del film-collage (ridiculización de estereotipos y convenciones representacionales); como una desviación lúdica de determinados presupuestos formales/estructurales (construcción de un repertorio de materiales y relaciones fílmicas); o bajo el aspecto concreto de la relación sonido/imagen*”¹¹⁴. *133* es una película de *found footage* de naturaleza estructural que cuestiona la representación fílmica evidenciando la artificiosidad de la relación entre sonidos e imágenes, profundizando en “*las relaciones entre la dimensión visual y la sonora, otorgándole precisamente prioridad a la segunda*”¹¹⁵.

¹¹⁴ BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel, *Op. Cit.* 1983. p. 52.

¹¹⁵ HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo, *Op. Cit.* 1996. p. 255.

Estamos ante una película de apropiación, que roba fragmentos ajenos cuyos derechos no están comprados. De los ciento treinta y tres retazos filmicos presentes, existen algunos pertenecientes a largometrajes de ficción que, perfectamente, podrían infringir la ley en la medida en que los derechos pertenecen a sus productoras o sus autores. Sin embargo el escaso nivel de reconocimiento y la práctica invisibilidad de propuestas como la de Bonet y Balcells en proporción al audiovisual corporativo, evita enfrentamientos legales sobre los derechos de autor. Pocas veces el cine experimental ha tenido que lidiar querellas contra el uso indiscriminado de metraje ajeno.

133 propone un nuevo montaje, desmontando trozos pertenecientes a otras películas, en las cuales han tenido una función concreta establecida por la continuidad causal. Es una obra que demuestra una estima por la reutilización de material de archivo, por el reciclaje de imágenes en movimiento. Muestra un afán coleccionista; una voluntad clasificatoria de espíritu enciclopédico. Todo ello lo hace bajo parámetros estructurales que inciden en la arquitectura del filme, en los cimientos que sustentan su entramado metodológico. El sistema llevado a cabo simplifica la película en ciento treinta y tres cápsulas que tiene entidad propia por ellas mismas. Son ciento treinta y tres unidades filmicas que, gracias a las separaciones mediante intervalos en negro, pueden leerse de modo autónomo, permitiendo un análisis acerca de la significación de cada asociación. La lectura visual y auditiva produce un choque inmediato cuyo impacto se decanta hacia el grado de verosimilitud establecido por esa combinación sintáctica.

El público que visiona y escucha los ciento treinta y tres fragmentos hace un juicio de valor inmediato acerca del nivel de concordancia entre el sonido y el plano visual con el que se ha mezclado. De este modo la película tiene un componente participativo en la medida que el proceso analítico del filme queda expuesto a la atención y la observación del espectador durante el visionado del mismo. Automáticamente el espectador se cuestiona el porqué de las decisiones tomadas en consideración en cada selección. Si en un principio las relaciones demuestran cierta literalidad, progresivamente van rompiendo la verosimilitud para probar otras relaciones discordantes, incluso discrepantes. Cada uno de estos ciento treinta y tres montajes se relaciona con el anterior y el posterior porque siguen el orden establecido por el vinilo. Las temáticas clasificatorias de los efectos de sonido dictaminan la secuencia de cada uno de los clips, que se pueden distinguir, aproximadamente, en los siguientes apartados: transportes, animales, el mar, teléfonos, timbres, ruidos varios, coches, juegos,

entretenimiento, armas, sirenas, voces, trenes, campanas, meteorología, instrumentos musicales y maquinaria. Estos sonidos pueden llegar a ser del todo confusos, ya que resulta complicado identificar la procedencia de los mismos. El hecho de que queden unidos a imágenes en movimiento dificulta, aún más, el reconocimiento original de los mismos. La percepción visual amolda el sentido auditivo para dar coherencia y equilibrio a lo que se está visionando, dando sentido a la combinación. Sólo es en los sonidos realmente antagónicos respecto a las imágenes, cuando surge la incredulidad del espectador. Ante estos casos sólo queda aceptar el juego y entender la ironía puesta en funcionamiento.

Estos fragmentos filmicos están montados con películas de celuloide de 16mm compradas a peso en mercadillos de la ciudad. Son descartes y restos cinematográficos de diversa procedencia: amateurs, familiares, publicitarios, largometrajes de ficción, documentales, noticiarios, de animación, turísticos, industriales, etc. Desplazados de su ubicación original y aislados de su función principal, estas secuencias de imágenes en movimiento desvelan el carácter fetichista del soporte fílmico. El artista subvierte la utilidad inicial del material, desviando su sentido y trasladándolo hacia un nuevo campo semántico. La película es, *“una especie de microcosmos enciclopédico e irónico que representa la imagen pública/massmediática del mundo moderno”*¹¹⁶. Y lo hace introduciendo una gran variedad de acciones con personajes, paisajes, transportes, naturalezas muertas y decenas de imágenes variopintas ensambladas en una nueva unidad signifiante, creada para ser visionada, disfrutada, experimentada y analizada.

En su crítica implícita a las convenciones semánticas del cine institucional se halla una voluntad recreativa, un divertimento observable a partir de las relaciones establecidas entre sonidos y fragmentos filmicos. Los efectos sincrónicos de muchos sonidos respecto a las imágenes que las acompañan, contrastan con algunas soluciones asincrónicas extremadamente opuestas. En realidad ninguna imagen consta de sonido sincrónico, ya que la filmación de las imágenes y el registro de los sonidos son independientes unas de otros. A pesar del grado de verosimilitud de algunas combinaciones, todas las disposiciones fílmicas aparecidas en 133 están manipuladas posteriormente en la mesa de montaje. Ninguna de las imágenes consta de un sonido grabado al mismo tiempo, no hay sonido directo, todas están sonorizadas durante el proceso de postproducción, mediante los efectos sonoros del vinilo. No obstante, algunos montajes parecen filmaciones en directo realizadas al unísono, con sonido directo. Otros

¹¹⁶ BONET, Eugeni, *“El cine experimental en Barcelona”* en BONET, Eugeni, PALACIO, Manuel y SEGUÍ, Josep Lluís (Coord.) *Muestra Cine Experimental Español*. Aula de Cine de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1980. p. 16.

montajes resultan tan extremadamente divergentes que, en otro contexto, se considerarían errores de edición. Pero todo el desmontaje está planteado como un juego, un repertorio lúdico encajado como un pasatiempo apto para poner a prueba el proceso de distanciamiento y la capacidad de percepción. La película pone en evidencia el carácter ilusionista del aparato cinematográfico, desvelando los recursos audiovisuales, transgrediendo sus códigos y provocando un efecto de distanciamiento brechtiano, que cobra sentido como experiencia analítica autorreferencial. Ello no evita que se sugiera cierta estética de raíz poética, evocada por imágenes que son vestigios de otra época.

Eugeni Bonet se expresa en estas palabras para explicar cómo surgió la idea de la película: “*Un dia, a ca l'Eugènia, vam posar-nos a escoltar un àlbum discogràfic que ella havia adquirit per sonoritzar alguna pel·li de les que fèiem. La col·lecció (tres discs LP) duia el títol de “133 Auténticos Efectos Sonoros”, i aquests estaven organitzats per motius temàtics. Aviat se'ns va acudir que aquell compendi de sons era un film en potència, un argument d'imatges acústiques. Engrescant-nos mutuament, vam decidir que li posariem o “tornariem” les imatges que hi mancaven, i aleshores jo vaig proposar que, en tot cas, les imatges també haurien de ser unes de preexistents, sense rodear-ne ni una sola nosaltres*”¹¹⁷. La explicación permite desvelar que fue Bonet quien decidió el uso de la técnica del *found footage*, pero es muy probable que fuera Eugènia Balcells quien viera en primera instancia las posibilidades fílmicas de ese compendio de registros sonoros. Esta banda sonora, encontrada y robada, fue el objeto preexistente que motivó la creación del filme. Una vez establecido el proceso de realización Balcells y Bonet se pusieron a buscar celuloide en 16mm que pudiera ser útil para el propósito fílmico. De modo que la búsqueda se planteó como un entretenimiento cuyo fin era el hallazgo de secuencias fílmicas susceptibles de juntarse con los sonidos. “*Era com un joc (que ens preniem ben seriosament) d'ajuntar sons i imatges, i no necessàriament amb literalitat o versemblança*”¹¹⁸.

Ese cúmulo de trozos de celuloide enganchados con celo, tuvo que esperar a que Eugènia Balcells viajara a Nueva York para que se pudieran hacer copias. En los laboratorios *Fotofilm* de Barcelona se negaron a positivar una serie de copias en 16mm que juntaran el original de imágenes montado y el negativo de sonido, ya que pensaron que el original de la película, “*els hi espatllaria les màquines, tal era l'estat i la brutícia del nostre apedaçament de bocins i deixalles*”¹¹⁹. Para la finalización del proceso se contó con la participación de Bill Brand, un cineasta experimental neoyorquino de amplio recorrido, especializado en la copiadora óptica. Él fue la

¹¹⁷ BONET, Eugeni, *Op. Cit.* 2002. p.61.

¹¹⁸ *Ibid.* p.61.

¹¹⁹ *Ibid.* p.61.

persona encargada de realizar un número limitado de copias en 16mm que, hoy en día, continúan proyectándose.

El propósito formal de la película, sustentado en la articulación entre imagen y sonido, no impide que, “*les imatges finalment aplegades no deixen d’oferir diverses connotacions i un bon ventall d’estereotips i materials cinematogràfics de tota mena*”¹²⁰. Los desplazamientos de sentidos que emergen de las relaciones entre sonidos e imágenes provienen del interés de los cineastas por romper las convenciones literales y sincrónicas. La colección de variaciones sugiere paradojas semánticas que se desvelan como comentarios irónicos acerca de las normas no escritas del lenguaje audiovisual. Elisabeth Ayala escribió en el diario parisino *Libération*, una reflexión sobre el filme y sobre su carácter participativo: “*este film es una invitación a la memoria auditiva del espectador que se deja tomar por el juego y trata de adivinar las variaciones introducidas, entre una serie de yuxtaposiciones cada vez más sutiles*”¹²¹. Tomando como punto de partida la capacidad auditiva del espectador, *133* puede considerarse un pasatiempo pedagógico que pone a prueba el sentido del oído y el proceso mental que dictamina la naturaleza del sonido escuchado y el grado de verosimilitud percibido en la relación imagen-sonido de cada montaje.

4.5.1. DÉCOUPAGE

A continuación se detalla cada uno de los ciento treinta y tres efectos fílmicos que surgen de la combinación de los efectos de sonido existentes en el vinilo *133 Authentic Sound Effects: A Complete Library on Three 12" Long Play Records* (1966), y los ciento treinta y tres montajes fílmicos que los acompañan (compuestos de un solo plano o de una combinación de ellos). Cada conjunción viene separada por un espacio en negro sin sonido que sirve para delimitar la impresión de cada montaje. Entre las especificaciones de cada apartado se describe el número de planos, los elementos representados en las imágenes, y si éstas son en blanco y negro o en color. Teniendo en cuenta las características de las imágenes se intenta identificar si pertenecen al territorio de la ficción, el documental, la publicidad, el cine de animación, el cine amateur o el cine de experimentación formal. La descripción del sonido también tiene en cuenta el efecto que produce su asociación con los fragmentos fílmicos escogidos, de modo que se pone en

¹²⁰ BONET, Eugeni, “*Quadratura del Cercle (4 fases en l’obra d’Eugènia Balcells)*” en *Barcelona/París/New York: el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1985. p. 70.

¹²¹ Citado en BARTOLOMÉ, Waldo R., BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel (Coord.) *ANEMIC CINEMA. La experimentación en el cine*. Centro Cultural del Conde Duque. Madrid. 1985. p. 30.

evidencia la discordancia entre aquello que suena como verdadero para el espectador y el sonido que es verdadero en relación a la filmación. Previamente se indica el campo temático al que supuestamente pertenece el sonido.

Título de crédito iniciales:

133

Eugènia Balcells

Eugeni Bonet

1979

So: 133 Authentic Sound Effects (Elektra Records)

TRANSPORTES

1 – Plano detalle del motor de una avioneta y un segundo plano en panorámica hacia la izquierda en el que se ve un avión despegar. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: la intensidad del sonido parece remitir a un avión de mayor envergadura.

2 – Plano general del vuelo de un avión acercándose a mucha distancia. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: ruido de un motor en funcionamiento.

3 – Conjunto de siete planos breves de siete aviones diferentes, encuadrados desde una posición cercana en la misma pista de aterrizaje. Imágenes en color. Documental. Sonido verosímil: ruido de otro motor en funcionamiento, ligeramente diferente del anterior.

4 – Conjunto de seis planos aéreos en los que se observan una montañas completamente nevadas. Progresivamente destaca la diminuta figura de un helicóptero que en el último plano aterriza en una llanura situada entre senderos nevados. Imagen en blanco y negro. Sonido verosímil: ruido que remite más al aparato desde donde se filma la imagen (supuestamente una avioneta) que al que filma (el helicóptero).

5 – Un breve plano de una avioneta de exhibición. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: zumbido progresivo con ruido estruendoso final.

6 – Una veloz panorámica de izquierda a derecha del mar. Imagen en color. Documental. Sonido no verosímil porque resulta ruidoso y ensordecedor; no remite en ningún momento a lo filmado.

7 – El despegue de un cohete con unas letras blanca sobrepuestas en la imagen difíciles de leer por el poco contraste respecto al fondo. Imagen en color. Documental. Sonido verosímil: continuación del anterior sonido.

8 – Dos planos aéreos desplazados hacia la parte superior izquierda del encuadre, en los que se muestran dos playas y el mar durante el verano. Imagen en color. Documental. Sonido verosímil: ruido de motor de avioneta.

9 – Un solo plano prácticamente imperceptible en el que aparecen unas formas abstractas al inicio que parecen rocas montañosas, y que queda completamente negro posteriormente. Imagen en blanco y negro. Procedencia desconocida. Sonido no verosímil porque continúa sonando la frecuencia de un motor indefinido y lo que parecen ser los disparos de una metralleta.

10 – Un breve plano aéreo (reencuadrado) de una avioneta antigua (finales del XIX o inicios del XX), encima de la cual aparece un piloto haciendo acrobacias. Al fondo se divisa una ciudad. Imagen en blanco y negro. ¿Ficción? Sonido verosímil: zumbido continuo que puede indicar el motor de la avioneta.

11 – Seis planos solucionados como plano y contraplano de un piloto de avioneta que observa un paisaje boscoso desde el aire y las posibilidades que tiene de aterrizar. Imagen en blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil compuesto por un zumbido que podría ser el del motor y unos breves pitidos que podrían remitir a algún tipo de aparato de comunicación (radio, teléfono, etc.) o un código Morse.

12 – Panorámica desde el suelo en el que aparece una selva y la llegada de una avioneta que aterriza (perfectamente podría ser la continuación de las imágenes anteriores). Imagen en blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: un zumbido continuo.

ANIMALES

13 – Plano general de un perro, posando quieto delante de un fondo rojizo, que la cámara soluciona con un zoom hasta encuadrar sus facciones. Imagen en color. Documental. Sonido inverosímil porque se escuchan los ladridos de un perro, cuando el perro de la imagen no ladra en ningún momento.

14 – Imágenes de tras caballos con sus respectivos jinetes, el primero del cual empieza a saltar hasta hacer caer la persona. Imagen en blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil pero excesivamente forzado porque el relincho del caballo prescinde del sonido ambiente que se le supone a la imagen, así como del trote de los caballos.

15 – Imágenes de animación en el que se observa una mano que va pasando páginas de un cómic ambientado en la época medieval. Aparece un caballo trotando con un príncipe, una princesa saliendo por la ventana de una torre y otra vez un caballo alejándose de un castillo. Imagen en color. Ficción de animación. Sonido verosímil porque se escucha el trotar de un caballo.

16 – Panorámica de una montaña hacia una valle en la que se observa un pueblo. Imagen en color. Documental. Sonido verosímil: el canto de un gallo.

17 – Plano general de la luna entre nubes. Imagen en blanco y negro. Sonido inverosímil: el gemido de algún ser, que podría ser el de un recién nacido.

18 – Plano general de un paisaje en el que aparecen unos matorrales. Imagen en color. Documental. Sonido verosímil: unos grillos nocturnos y un sonido ambiente en el que parecen destacarse voces humanas.

19 – Plano estático en el que aparece un canguro en el centro que empieza a saltar hasta desaparecer entre unos árboles hacia el fondo. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil porque se escucha los sonidos de unos muelles u otro elemento artificial que remite a saltos.

20 – Primer plano del rostro de una actriz al que se le cambia la expresión mirando hacia la izquierda, hacia el fuera de campo; va de la sonrisa o la sospecha. Imagen en blanco y negro. Ficción. Sonido inverosímil: el mugido de una vaca. Puede remitir a lo que observa la protagonista.

21 – Conjunto de planos breves (cerca de 9 o 10) en el que se ven palmeras, cactus, unos pelícanos, un plano detalle de una flor y otra flora. Imagen en color. Documental. Sonido poco verosímil: el sonido ambiente de lo que parece ser una selva, con los ruidos de animales como cacatúas.

22 – Conjunto de planos en los que una serie de nativos africanos cazan un elefante y lo ligan con cuerdas a un árbol con intención de matarlo, pese a la resistencia de éste. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: sonido ambiente exterior con ruidos de aves, insectos y otros animales.

23 – Planos generales de grupos de pingüinos. Imagen en blanco y negro. Documental. Sonido verosímil en el que se oyen el ruido de aves como gaviotas.

EL MAR

24 – Plano detalle de una fotografía en la que aparece el mar y un barco en el centro. Blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: bocinas de un barco.

25 – Cuatro planos de la borda de un barco en el que se ve un plano picado sobre el mar, a medida que el barco avanza. Al final hay una superposición a una foto de un rostro femenino. Blanco y negro. ¿Ficción?. Sonido verosímil: las olas del mar.

24 – Tres panorámicas laterales de una lancha en movimiento. Blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: el ruido de un motor.

25 – Serie de planos subacuáticos en los que se observan dos o tres buceadores que encuentran lo que parece ser una camioneta en el fondo del mar. Color. Documental. Sonido poco verosímil ya que es un ruido continuo bastante imperceptible que remite escasamente al fondo del mar.

26 – Plano general de un grupo de personas que desplazan una barca de la playa hacia el mar. Blanco y negro. Documental. Sonido inverosímil porque se escuchan cómo suenan dos o tres veces unas campanas.

27 – Seis o siete planos que parecen filmados por un cineasta amateur (por los *zooms* y la inestabilidad de la cámara) que van de la estatua de la Libertad de Nueva York, al *skyline* de esta misma ciudad. Blanco y negro. Documental, diario de viajes. Sonido poco verosímil: la bocina de un barco que suena tres o cuatro veces sin sonido ambiente.

28 – Dos planos en los que aparece una mujer sentada en una terraza de lo que parece ser un bar o un restaurante con vistas al mar. Ella saluda a cámara y empieza a dar besos gesticulando. Después es un hombre el que aparece en la misma situación, bebiendo una copa y también mirando a cámara. Color. Familiar, amateur. Sonido poco verosímil: el ruido de los olas del mar al chocar con una costa rocosa.

29 – Tres planos de una cascada. Blanco y negro. Documental. Sonido muy verosímil: el ruido del agua en lo que parece ser una cascada.

TELÉFONOS, TIMBRES Y RUIDOS VARIOS

30 – Plano detalle de un teléfono sustentado por un personaje. *Zoom* hacia atrás en el que se ve como el personaje se quita el teléfono del oído. Plano de una mujer que entra en una habitación y descuelga el teléfono. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: suena un teléfono pero no coincide con las acciones de los personajes. Él escucha una llamada cuando suena el pitido de que se está llamando, ella descuelga el aparato cuando continúa el sonido de llamada. Serían fallos de *raccords* sonoros.

31 – Seis planos de seis interiores de habitaciones diferentes, vacíos de personas. Color. Documental, publicitario, industrial. Parece promoción turística de apartamentos. Sonido discordante: el tono de llamada de un teléfono.

32 – Plano detalle de la espalda de una persona y una mano levantada que pica el timbre de una puerta. Blanco y negro. Ficción. Sonido sincrónico completamente verosímil: el ruido de un timbre.

33 – Plano inferior estático en el que aparecen un niño con una mochila y una niña que parecen volver del colegio y pican una puerta que finalmente se abre. Negativo blanco y negro. Amateur, familiar. Sonido completamente verosímil: el ruido de otro timbre de puerta.

34 – Plano de una mujer joven que se acerca a una puerta y parece abrirla con las llaves aunque no se vean. Blanco y negro. Ficción. Sonido completamente verosímil: el ruido de unas llaves al entrar en un paño y abrir la puerta.

35 – Plano general de una habitación en la que un hombre desde el centro se aleja hacia el fondo para abrir una puerta y salir por ella. Blanco y negro. Ficción. Sonido completamente verosímil: el ruido de una puerta al abrirse y cerrarse.

36 – Plano en el que aparecen una joven y un hombre mayor que desplazan a alguien en una silla de ruedas, abren una puerta y lo empujan hacia el interior de ese espacio, para finalmente cerrar la puerta. Color. Ficción. Sonido verosímil: un zumbido agudo y el ruido de una puerta al cerrarse.

37 – Panorámica de arriba hacia abajo en la que se ve un mecanismo de donde sale una bola de metal que va a parar a una superficie de vidrio que se rompe al caer la bola. Blanco y negro. Ficción o documental. Sonido completamente verosímil: el ruido de unos vidrios al romperse por ser golpeados por algún cuerpo sólido.

38 – Imagen desenfocada en la que se observan unas manchas en movimiento y lo que parecen unos letreros, divididas en cuatro encuadres, de modo que estamos ante un soporte de 16mm que ha estado registrado por una cámara de 8mm, sin dividirse el metraje en el laboratorio. Blanco y negro. Documental, ficción o experimental. Sonido poco verosímil: parece una sala de juegos, como el ruido de las bolas del billar al empezar la partida.

39 – Breve plano de dos trabajadores en una cadena de montaje desplazando botellas de leche. Blanco y negro. Documental o industrial. Sonido verosímil: el ruido ambiente de unas máquinas o el zumbido de un interior poco definido.

40 – Tres planos: el de un largo tronco de árbol cayéndose hacia el fondo, el plano detalle de alguien serrando un tronco y un tercero de unos árboles. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido verosímil: el ruido de la madera al serrarse.

41 – Dos panorámicas de un interior (parece un sótano) en el que se ven todo de cajas apiladas como si en ellas estuvieran archivados algunos documentos o productos. Blanco y negro. Documental. Sonido inverosímil: el picar discontinuo de un martillo sobre algún material, como un clavo en un trozo de madera.

42 – Breve plano del interior de lo que parece ser una tintorería o algún espacio dedicado a tratar tejidos. Se ve un traje insertado en una máquina que parece secar la ropa o modificar de algún modo la prenda. Color. Documental o industrial. Sonido verosímil: el zumbido continuo de un aparato mecánico.

43 – Conjunto de planos en los que se observan un grupo de trabajadores asiáticos hablando en un despacho o desplazándose por una fábrica. Se pueden leer subtítulos en inglés en la parte inferior de los diálogos de los personajes. Blanco y negro. Ficción. Sonido inverosímil: se oye una perforadora levantando lo que parece ser el asfalto.

44 – Cuatro planos en el que se observan gente y máquinas en construcción en un espacio abierto cerca del mar. El último plano es un dibujo en color de un complejo de apartamentos con vistas al mar, que podría ser el proyecto de construcción. Color. Documental. Sonido verosímil: el ruido de máquinas en funcionamiento.

45 – Serie de cerca de diez o doce planos de una serie de aparatos industriales que poco a poco se van desvelando como dispositivos para trabajar tejidos. Blanco y negro. Documental o industrial. Sonido verosímil: el ruido de un interior con gente y maquinaria en funcionamiento.

COCHES

46 – Dos planos: en el primero se ve un autobús azul que se desplaza hacia la izquierda y seguidamente aparece un coche (un *jeep*) en movimiento hacia delante. El segundo plano muestra una pareja joven que lo conduce y que frena en seco recriminando algo a alguien en fuera de plano. Color. Ficción. Sonido verosímil: ruido de tráfico y de un accidente de mayor envergadura del que parece indicar la imagen.

47 – Plano de un coche antiguo (un taxi) que se para y del que sale un hombre con gabardina y sombrero que cierra la puerta trasera de un golpe. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: pero sólo la segunda parte, la que hace coincidir el ruido de una puerta al cerrarse, pero no el de un coche al avanzar.

48 – Dos planos de coches descapotables que parecen ser presidenciales en el que viajan chófers y personas con vestidos militares. Blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: el de unos coches en movimiento.

49 – Plano de un coche antiguo que avanza por una calle hasta detenerse delante de una puerta. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: el ruido de un coche al avanzar y detenerse con una frenada.

50 – Serie de cuatro o cinco planos del tráfico de Madrid en los que se observa La Cibeles y un hombre mayor intentando cruzar la calle. Blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: tráfico de coches y bocinas.

51 – Plano general de un bosque en el que dos personajes se suben a una motocicleta y se alejan con ella hacia el fondo. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: el ruido de un motor de motocicleta al ponerse en marcha y acelerar. Hacia el final vuelve a acelerar pero la imagen muestra la motocicleta muy alejada.

52 – Plano general desde un paseo al lado de un amplio río en el que se ve un puente al fondo que cruzan dos camiones de gran envergadura. Color. Amateur o documental. Sonido verosímil: el del ruido de un motor de un camión o una camioneta al avanzar.

53 – Plano en *travelling* hacia delante desde la parte delantera de un coche en el que se ve una carretera, y *zoom* hacia atrás, hacia el interior del transporte. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: el ruido de un camión al apagarse progresivamente y el portazo de alguien al salir de él.

54 – Cinco planos de automóviles en movimiento realizados desde puntos de vista insólitos como el que está tomado desde la altura de la rueda. Blanco y negro. Publicidad. Sonido poco verosímil: el ruido insistente de una bocina de coche.

55 – *Travelling* hacia delante de una calle de un pueblo en el que se ve en primer plano un hombre avanzando encima de un burro. Color. Ficción. Sonido verosímil: la bocina discontinua de un coche.

56 – Tres planos en los que se ve el exterior de un autocar, un *travelling* lateral de una serie de coches y el interior de un autocar con todo de gente en el interior algunos de los cuales saludan a la cámara. Color. Amateur. Sonido verosímil: el ruido de un motor que podría ser de camión, autobús o autocar.

JUEGOS Y ENTRETENIMIENTO

57 – Dos planos de una mujer y un niño en unos coches infantiles y un plano en *travelling* hacia delante de un tren de un parque de atracciones, concretamente del Tibidabo de Barcelona. Blanco y negro. Documental o amateur. Sonido verosímil en su inicio pero no en su final: el ruido de una música y ambiente como de espacio de entretenimiento o parque de atracciones.

58 – Dos planos de maniqués disfrazados con movimientos repetitivos y mecanizados. Blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil: el ruido de una máquina que podría ser un *pinball*.

59 – Serie de planos de unos carruajes sofisticados desplazándose por unas calles. Aparecen los títulos de crédito iniciales de lo que parece ser un largometraje de ficción. Color. Ficción. Sonido verosímil: la música de una banda municipal interpretando música circense.

60 – Plano estático del interior de un hotel en el que gente se desplaza de un lado para el otro. Filmado con algunos intervalos de tiempo de modo que la gente aparece y desaparece. Color. Experimental. Sonido inverosímil: el ruido de unos bolos al ser tirados por una bola de *Bowling*.

61 – Plano completamente en negro. Ausencia de plano, el único caso en todo el filme. Sonido inverosímil: el ruido de una pelota y dos palas mientras dos personas juegan a ping-pong.

62 – Plano detalle de una ruleta russa en la que se tiras un bola. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: parecer más el ruido de cascabel de alguna máquina recreativa o de una caja registradora.

63 – Serie de planos de una corrida de toros con intertítulos que van de “La Corrida” a el “FIN”. Blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil: sonido ambiente de algún espectáculo público al aire libre en el que se oye un megáfono y gente expectante alrededor. Parece el de alguna cursa competitiva.

64 – Conjunto de planos (unos 7) donde aparecen unos levantadores de pesas intentando conseguir su propósito. Blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil: ruido ambiente de gente en un interior.

65 – Plano de un mago haciendo un truco de magia que consiste en girar una lámina en el que aparecen una serie de círculos negros (tres en un lado y seis en el otro) a modo de ficha de domino. Las va tapando mientras va explicando algo que se supone remite al truco y al número de circunferencias. Blanco y negro. Ficción o documental. Sonido inverosímil: carcajadas de un grupo de gente y aplauso final.

66 – Planos del interior de un local de espectáculos en el que una serie de gente aplaude una bailarina que se despide tras su número. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: aplauso de gente y silbidos.

67 – Unos cuatro planos en los que dos mujeres bien vestidas juegan a los dardos en un exterior. Blanco y negro. Ficción o publicidad. Sonido inverosímil: consignas repetidas de gente como las que se podrían oír en una manifestación.

ARMAS Y SIRENAS

69 – Tres planos temblorosos separados por fundidos a negro de paisajes campestres en niebla donde se observan algunas casa que parecen caseríos. Color. Documental. Sonido: el ruido de lo que parecen ser unas metralletas que remiten a un enfrentamiento armado.

70 – Plano frontal de tres soldados disparando una metralleta desde dentro de una trinchera. Blanco y negro. Ficción. Sonido completamente verosímil: disparos repetidos de armamento.

71 – Conjunto de planos en los que aparecen *jeeps*, soldados en medio de una selva, quemando zonas de palmeras. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: conjunto de armas de fogeo, bombas y demás armamento que va estallando progresivamente.

74 – Cuatro planos oscuros donde un personaje dispara repetidamente con una pistola hacia la oscuridad, en la que aparecen ciertas personas. Al final alguien le clava un puñal por detrás. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: disparos de pistola más o menos sincronizados con los que parecen en las imágenes.

75 – Fragmento experimental entre la abstracción y el cine estructural. Son rápidos *travellings* laterales de imágenes imperceptibles que repetidamente se paran para mostrar algún *frame* de cosas varias (un niño, un barco, etc.). Blanco y negro. Experimental. Sonido verosímil: ruido repetitivo de maquinaria, de cadencia metronómica, difícil de identificar.

76 – Serie de planos donde dos grupos de soldados armados avanzan sigilosamente por un paisaje desértico mientras se observan explosiones varias. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: ruido de armamento, disparos, explosiones de bombas, etc.

77 – Plano picado de unos árboles desenfocados y mal filmados, la imagen va saltando como si las muescas de la cámara no hubieran cogido bien las perforaciones de la película. Blanco y negro. Amateur. Sonido inverosímil: explosiones de armas o fuegos artificiales.

78 – Manchas rojizas completamente abstractas que parecen pertenecer al principio o al final de una película. Color. Experimental. Sonido inverosímil: una fuerte explosión continua.

79 – Serie de planos de una película de ficción titulada *Calabuch*. En ella aparecen gente encendiendo fuegos artificiales y planos detalles de espectadores boquiabiertos ante el espectáculo. El último cohete muestra la palabra *Calabuch* en el cielo. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: de fuegos artificiales.

80 – Conjunto de planos generales de desfile de soldados por las calles de una ciudad. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido verosímil: el ruido de pasos de grupos de gente mientras desfilan al unísono.

81 – Planos extraídos de un *western* en el que un personaje subido a caballo dispara a otro que cae al suelo. Inmediatamente un tercero viene a socorrerle disparando al primero. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: disparos de armas, pero se escuchan más disparos que los dos que se intuyen en las imágenes.

82 – Plano detalle completamente abstracto de lo que podría ser una pieza metálica o un vinilo de música en funcionamiento. Blanco y negro. Documental. Abstracto. Sonido poco verosímil: el ruido de una sirena como indicando un desalojo o el final de una jornada laboral en una fábrica.

83 – Tres o cuatro planos en los que se observan dos personajes trajeados en las escaleras de un interior. Uno de ellos parece herido y el otro lo sustenta. En el último plano un foco de luz redondo los señala. Blanco y negro. Ficción. Sonido bastante verosímil: sirena de coche de policías o de ambulancia.

84 – Conjunto de planos en exteriores donde una pareja sale corriendo y un chico en bicicleta parece querer dispararlos, entre cúmulos de gente y tráfico. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: ruidos de sirenas y voces lejanas.

VOCES Y RUIDOS DE SERES HUMANOS

85 – Plano americano de un hombre mayor que le comenta algo sobre su voz o su nuez a un policía situado a su derecha. Blanco y negro. Ficción. Sonido inverosímil: se escucha cómo llora un niño pequeño.

86 – Cuatro primeros planos de niños de dos o tres años de edad que ríen entre ellos mientras están comiendo. Al final incluso tiran un plato de la mesa. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: voces de bebés que están riendo pero que no acaban de coincidir por edad con los niños (algo mayores) que muestran las imágenes.

87 – Un solo plano general de un coche por el que van saliendo niños por la puerta trasera. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: el ruido de un grupo de niños que parecen estar jugando o divirtiéndose con algo.

88 – Conjunto de planos (unos 12) en los que aparecen un niño y una niña de cerca de tres años que juegan entre ellos en el interior de una casa, al lado de un balcón. Son planos cercanos en los que los niños miran a una cámara inquieta que se desplaza continuamente. Blanco y negro. Cine familiar. Sonido verosímil: el ruido de voces de niños en interiores.

89 – Cinco planos que forman una secuencia narrativa en las que un hombre se tira por una ventana, cae por la fachada del edificio y va a parar a un toldo en el que parece agarrar un niño pequeño. El último plano muestra una vista en picado de los coches de la calle, a una altura considerable. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: los chillidos repetidos de una mujer.

90 – Tres planos en lo que parece verse un hombre al que se le cae un sombrero por las escaleras interiores de un edificio. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: el ruido de algún objeto al caer. De todos modos parece más pesado que un sombrero.

91 – Breve panorámica del interior de un centro de convenciones donde hablan grupos de gente trajeada con corbatas. Color. Ficción. Sonido verosímil: conjunto de voces de gente dialogando en un interior.

92 – Primeros planos y planos detalle de fotografías en blanco y negro de caras de hombres, sobre las que se escriben algunos datos que parecen estudios de proporción de facciones. Blanco y negro. Documental o educacional. Sonido inverosímil: el latido del corazón.

TRENES

93 – Dos planos: uno del costado de un tren desplazándose velozmente y otro de un barco en el mar a cierta distancia. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido verosímil: parece el ruido de obras tipo perforadora (o de un tren) y posteriormente la bocina de un barco.

94 – Cuatro planos de un mismo tren antiguo en movimiento. En uno de ellos pasa por un puente. Blanco y negro. Documental. Sonido verosímil: el ruido de un tren al avanzar por raíles.

95 – Un solo plano en panorámica de un tren en movimiento. Color. Documental. Sonido verosímil: el ruido de un tren al avanzar por raíles.

96 – Panorámica en el que se ven diversas vías de trenes y un vagón parado al que se acerca un hombre seguido por la cámara. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: el ruido de la bocina de un tren que se acerca desde lejos.

97 – Cinco planos del interior de un tren. El primero es un *travelling* hacia delante de un personaje que avanza entre una multitud de gente acumulada en el pasillo. En segundo es un *travelling* hacia atrás en el que se van viendo los rostros de muchos personajes que van apareciendo por los laterales del plano. El tercero muestra un personaje que avanza con rostro de preocupación, algo desaliñado. Dos planos breves más del interior del tren. Blanco y negro. Ficción (*¿Shadow of a doubt* de Alfred Hitchcock?). Sonido verosímil: el ruido de un tren desde su interior.

98 – Plano general picado del exterior de una estación de trenes en el que se acerca un tren rojo. Color. Documental. Sonido verosímil: el ruido de un tren al frenar.

99 – Plano detalle desde la parte inferior de un vagón en movimiento. Se ven las ruedas y los raíles por los que va avanzando. Blanco y negro. Ficción o documental. Sonido poco verosímil: la bocina de un tren que se hace sonar cuando se indica que éste va a partir.

GONG

100 – Un título en el que pone *Comercial Split* introduce una serie de planos en los que aparecen fotogramas de mujeres posando. Son las fotografías de chicas que sirven como pruebas de color para las películas: las conocidas como *China Girls*. El montaje parece haber sido realizado por Bonet o Balcells ya que estas imágenes sólo aparecen una vez en cada bobina de 16mm, al principio o al final. Color. Experimental. Sonido inverosímil: repetidos gongs.

RELOJ

101 – Un solo plano que ya ha salido anteriormente pero reducido. Aparece un hombre en un interior mirando a cámara, suena un reloj situado detrás suyo y se levanta para irse por la puerta del fondo. Blanco y negro. Ficción. Sonido poco verosímil: se oye el reloj de la pared pero no el ruido de la puerta al abrir y cerrarse.

CAMPANAS

102 – Un hombre y una mujer bien vestidos pasean de noche por unas calles no asfaltadas de algún pueblo o ciudad. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: ruido de campanas de iglesia.

103 – Serie de planos en el primero de los cuales aparece un texto: *Cuando los tejidos se cortan los bordes de la herida se retractan*. El siguiente plano muestra un corte de cúter sobre la piel. El siguiente plano dice: *...dejando un vacío en la continuidad de los tejidos*. En el siguiente plano, después de un fundido a negro se ve una mujer estirada enferma en una cama. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido poco verosímil: el ruido de un reloj y el sonido de su alarma al final.

104 – Serie de números de colas iniciales de películas que aparecen dos veces. Blanco y negro. Ficción o documental. Sonido inverosímil: el ruido de una campana o algún aparato que da una indicación sonora.

105 – Plano de un dibujo animado en el que se ve un mayordomo agitando una campana en un interior de lujo. Color. Ficción animada. Sonido verosímil: el ruido de una campana al agitarse.

106 – Serie de planos de una procesión que retratan el ambiente de las calles y las personas que siguen la procesión. Blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil: el ruido de unas campanas de iglesia (no se escucha el probable sonido de la calle)

107 – Cuatro planos estáticos de unos jardines diseñados al estilo francés en el que se ven estatuas, abetos en forma de arco y un laberinto. Color. Documental. Sonido poco verosímil: unas campanas de una iglesia.

108 – Tres planos de dibujos animados en los que se ve un tren, un hombre que da cuerda a la cola de un gato que responde emitiendo un ruido por la boca y dos personajes transportados por un burro –en un carro que pone *Radio Police*- que reciben ese sonido. Color. Ficción de animación. Sonido poco verosímil: la bocina de un tren.

109 – Tres planos de personajes con mono de trabajo y con extintores (bomberos) que hacen un simulacro para apagar unos fuegos. Blanco y negro. Documental o educacional. Sonido poco verosímil: una alarma de emergencia.

110 – Plano de película cómica tipo *slapstick* en el que un policía persigue otro hombre que no llega a alcanzar. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: unos pitidos repetidos.

111 – Un diamante de forma esférica aparece centrado en la imagen, girando continuamente con un fuego a su alrededor y formas imperceptibles al final. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido inverosímil: el ruido de unos cascabeles sonando continuamente.

112 – Plano final de una película de Samuel Bronston en el que una pareja con su hijo pequeño se alejan de espaldas por una carretera no asfaltada. Al final sale el rótulo *FIN* y el nombre del director. Color. Ficción. Sonido probable: unas campanas agudas.

METEREOLÓGÍA

113 – Diversos planos de la borda de un barco donde un personaje con una ancla trata de mantenerse en pie ante la lluvia y el movimiento del barco. Al final sale un rótulo que narra cómo avanza el argumento: “*Pasada la tempestad, las olas los empujaron a una isla...*”. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: el ruido de los truenos de una tempestad.

114 – Plano estático en el que una mujer mira la tele donde aparece el *talking head* de un presentado o un cantante. Blanco y negro. Ficción. Sonido inverosímil: ruido ambiente de la calle con el tráfico.

115 – Plano en el que un hombre está sentado en una silla de un porche con los pies apoyados sobre la baranda de un apartamento de madera, mientras observa cómo cae la lluvia. Se levanta y aparecen otros hombres detrás suyo. Blanco y negro. Ficción (¿*Cayo Largo* de John Huston?). Sonido verosímil: el ruido de la lluvia.

116 – Plano general de un paisaje en dunas y dos planos más de detalles de arenas. Blanco y negro. Documental. Sonido probable: el ruido del viento.

117 – *Travelling* que acaba encuadrando una hoguera ardiendo. Blanco y negro. Ficción. Sonido completamente verosímil: el ruido del crepitar del fuego.

INTRUMENTOS MUSICALES

118 – Serie de planos de una banda de música de los años cincuenta formada por un clarinetista, un saxofonista, un guitarrista, un contrabajo y un batería. Tocan en un interior. El ventanal del fondo muestra, de noche, los edificios de una ciudad con rascacielos. Color. Ficción. Sonido inverosímil: suenan unos violines como si estuvieran a punto de empezar una función.

119 – Plano de cuatro personas mirando a cámara con banderas a rayas, gorros y bufandas de equipos de fútbol moviendo las banderas en un estadio de fútbol vacío. Negativo color. Ficción. Sonido probable: una melodía interpretada con una trompeta.

120 – Dos planos de una desfilada de una banda municipal con trombones y instrumentos de viento y un segundo plano con jinetes a caballo tocando trompetas. Blanco y negro. Documental. Sonido poco verosímil: la melodía de una sola trompeta.

121 – Plano general de un grupo de soldados reunidos solemnemente alrededor de una bandera y lo que parece un ser algún difunto. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: melodía afectada y pausada interpretada con una trompeta.

122 - Plano general de un grupo indígena que parece ensayar unos pasos para desfilan, mientras otro les indica cómo hacerlo. Blanco y negro. Ficción o documental. Sonido verosímil: el sonido de una batería como de desfile.

123 – Panorámica de derecha a izquierda de un castillo hacia un paisaje. Blanco y negro. Documental o ficción. Sonido inverosímil: una melodía de trompeta como de batalla.

124 – Fotografía antigua de cinco mujeres situadas de perfil una al lado de otra. Blanco y negro. Documental. Sonido inverosímil: la melodía de una boda interpretada por un órgano de iglesia.

125 – Intertítulo en el que pone: “*El día de la boda de Carmela ha llegado...*” y una serie de planos de una mujer vestida de novia junto a otra que le da un ramo de flores. Planos afectados en los que la novia se siente compungida ante el acontecimiento. Blanco y negro. Ficción años diez o veinte. Sonido verosímil: la música de una boda tocada en un órgano.

126 – Plano estático de un caballo blanco arrodillado, que venera la tumba de alguien. En la parte superior del montículo de tierra se observa una cruz. Blanco y negro. Ficción. Sonido verosímil: la melodía de una marcha fúnebre interpretada por un órgano.

127 – Conjunto de planos de gente diferente patinando sobre hielo en una pista. Blanco y negro. Documental, amateur. Sonido probable: melodías alegres de dos órganos como de Tío Vivo.

128 – Serie de planos de los gran cantidad de alimentos de un *buffet* libre. Imágenes en movimiento, *zooms*, *travellings*, y al final dos personajes probando algunos de esos platos. Color. Documental o publicidad. Sonido inverosímil: melodía lírica de muchos instrumentos entre los que parecen destacar campanas y vibráfonos (o un teclado de iglesia con tubos).

MAQUINARIA

129 – Plano general de un interior a oscuras en el que se ve una mujer escribiendo a máquina. Color. Ficción. Sonido verosímil. el ruido de las teclas de una máquina de escribir al utilizarse.

130 – Plano detalle de unas manos que envuelven un regalo sobre una mesa. Negativo blanco y negro. Ficción. Sonido poco probable: el ruido de una máquina registradora al cerrarse.

131 – Plano completamente abstracto de unas formas blancas en movimiento que se van desplazando sobre un fondo negro. Parece haberse filmado erróneamente. Blanco y negro. Amateur. Sonido poco verosímil: un ruido continuo ensordecedor que podría ser el de maquinaria en funcionamiento.

132 – Intertítulo que indica “*Tercera Parte*”, plano de un paisaje que se funde a negro en forma circular, título “*Fin de la Tercera Parte*” y *FIN. The End a Metro Goldwyn Mayer presentation* y otras colas de finales. Blanco y negro. Ficción. Sonido inverosímil: un zumbido repetitivo como de maquinaria en funcionamiento.

133 – Podría ser que en el efecto filmico 132 se intercalaran dos sonidos simultáneamente porque al final el intervalo de negro no delimita del todo las últimas secuencia. De este modo el montaje 133 parece resultar inexistente.

4.5.2. ANÁLISIS

La descripción autónoma de cada uno de los ciento treinta y tres montajes de los que consta la película permite observar el grado de literalidad de las yuxtaposiciones sonoras y visuales, dando lugar a efectos concordantes o discordantes. Una de las primeras apreciaciones que viene en mente, mientras se está visionado la película, es que muchos sonidos pueden considerarse claramente verosímiles, ya que guardan una relación considerable con las imágenes, por el uso de un mismo campo semántico. Da la sensación que muchos efectos de sonidos provienen de los elementos que aparecen en la imagen (transportes, seres humanos, paisajes, etc.), como si el audio se hubieran registrado, justamente, durante la misma filmación.

Este grado de concordancia entre elementos dispares hace que el espectador se cuestione el modo en que se percibe la conjunción imagen/sonido. Ante esta primera conclusión se puede afirmar que el carácter abstracto e intangible de muchos de los efectos sonoros utilizados, acompañados de unas imágenes más o menos relacionadas, favorece una percepción unitaria que, dando por sentada la sincronía, los sitúa en un mismo contexto. Es con esta sincronía aparente cuando el componente narrativo de la película queda apreciado. Las discrepancias existentes en la película entre la banda sonora y las imágenes sólo quedan realmente evidenciadas cuando la concordancia es nula; cuando los dos registros indican percepciones completamente opuestas y discrepantes. La distribución general de los ciento treinta y tres montajes no elaboran un contenido narrativo de relación causa efecto pero sí que desvelan ciertas apreciaciones que permiten considerar el filme como una propuesta postestructural que introduce elementos narrativos. Si postulamos que la película sigue un patrón postestructural lo hacemos para considerar la diferencia geográfica y cronológica respecto al núcleo del cine estructural original, enmarcado en tierras norteamericanas a finales de los años sesenta.

4.5.2.1. SONIDO

Ante un experimento filmico como *133* el espectador agudiza su sentido auditivo, prestando atención a lo que escucha, y tratando de no dejarse influenciar por la percepción visual de unas imágenes que transforman la percepción del sonido. Es lo que Michel Chion ha estudiado en libros como *La Audiovisión*, cuya síntesis se puede resumir en la siguiente afirmación: “*en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se “ve” los mismo cuando se oye;*

no se “oye” lo mismo cuando se ve”¹²². Un mismo sonido registrado para el medio cinematográfico, en función del contexto en el que esté colocado, y del nivel de dramatismo implícito en la imagen, puede sugerir sensaciones muy diferentes. El espectador dará por válido el sonido para la descripción del fenómeno narrativo en función de la sincronía, en primer término, y de su verosimilitud, en segunda instancia. El timbre, la textura y la vibración de un sonido también participan del carácter emotivo, afectivo y estético, más allá de la explicación causal que justifica y explica su presencia fílmica.

Acostumbrados a dar por sentado el efecto ilusionista del cine y el efecto sincrónico (ya sea mediante sonido directo, o a partir del uso de efectos sonoros postroducidos en la mesa de montaje o en el *software* del ordenador), resulta difícil abstraer el sonido de la imagen, hacer una doble lectura por separado y obtener una conclusión de la conjunción resultante. Como hemos visto en el *découpage* el proceso llevado a cabo para el estudio de cada efecto de montaje cinematográfico ha consistido en definir las imágenes, describir los sonidos y realizar un juicio de valor que consista en el grado de concordancia o verosimilitud de ese montaje. El tipo de escucha llevado a cabo es de naturaleza causal, ya que ante el sonido escuchado uno trata de informarse, en lo posible, de su causa. La pregunta habitual que nos plantea un sonido es el de la localización de su fuente. Las posibilidades por precisar con exactitud esta información son limitadas, porque participan factores como la experiencia personal y el reconocimiento de los materiales activados en la producción de ese sonido. Esta escucha causal queda continuamente manipulada en el cine, con tal de hacer creer al espectador acciones justificadas por los elementos narrativos. Las voces humanas y los instrumentos musicales son los que se reconocen con mayor exactitud durante la escucha causal.

Se necesitan tres elementos para la producción de cualquier sonido: la vibración, un medio como el aire o el agua apto para el movimiento de moléculas, y la capacidad de ese medio para absorber y transmitir las vibraciones originales en forma de cambios de presión. Así observamos que la producción de un sonido es un evento material, “*taking place in space and time, and involving the disruption of surrounding matter*”¹²³. El tiempo, el espacio y los condicionantes que rodean el fenómeno acústico participan de las particularidades finales del sonido. Como indica Rick Altman el nombre del sonido se refiere siempre hacia la producción del sonido y no hacia su consumo, “*to the object making the sound rather than the person perceiving it*”¹²⁴. Pero

¹²² CHION, Michel. *Op. Cit.* 2007. p. 10.

¹²³ ALTMAN, Rick (Ed.) *Sound theory, Sound Practice*. Routledge. New York, 1992. p. 18.

¹²⁴ *Ibid.* p. 20.

como señala Barbara Flückiger, a partir de un sonido, “*we are most rapidly able to determine a material, for more quickly than recognise an object*”¹²⁵. Tenemos la capacidad de percibir si el sonido está originado por materiales como madera, metal, agua, aire etc., pero resulta más complicado saber de qué objeto concreto proviene ese mismo fenómeno auditivo. Esta dificultad por identificar sonidos tiene que ver con las limitaciones del oído, el escaso aprendizaje auditivo en la cultura occidental y el carácter intangible de todo sonido.

La principal diferencia entre la representación sonora y la representación visual proviene del modo en que las percibimos, en la manera en que el oído y la vista capturan esa representación. Esa diferencia, “*se traduce en un comportamiento muy diferente en relación al espacio*”¹²⁶. El espacio reducido de la imagen, delimitado por las dimensiones de la pantalla, contrasta con el espacio etéreo que puede abarcar el sonido. La representación visual de un fragmento de la realidad queda obligatoriamente encuadrada en un espacio concreto, mientras la naturaleza de un fragmento sonoro registrado no tiene en cuenta esa misma fisicidad. Por lo tanto la diferencia principal de una representación sonora respecto a una representación visual, es que entre un sonido real y la representación del mismo (es decir entre su existencia como fenómeno físico y la reproducción de su grabación) no se perciben prácticamente diferencias. El vínculo entre un hecho real y su representación visual queda condicionado por la selección y el encuadre, decisiones que afectan la supuesta objetividad de la imagen fotoquímica, tanto si es una fotografía como una imagen en movimiento extendida en el tiempo.

Pueden existir sonidos altamente articulados, gráficos e ilustrativos, pero por lo general escuchamos sonidos cuyas características resultan ser abstractas y ambiguas. Es esa abstracción (la cualidad incorpórea del sonido) la que favorece las capacidades del montaje sonoro en las películas, la facilidad por disponer efectos de sonidos que acompañen imágenes en movimiento. Ese diálogo entre la banda de sonido y la banda de imagen fílmica puede ser uno de los vínculos más consistentes y fructíferos para investigar las posibilidades del aparato cinematográfico. En palabras de Noel Burch en su capítulo *Del uso estructural del sonido en Praxis del cine*, “*la dialéctica fundamental del cine y que, empíricamente al menos, presupone todas las demás, es la que une y opone sonido e imagen*”¹²⁷. Esa dicotomía sonido/imagen parte de una relación de

¹²⁵ FLÜCKIGER, Barbara. “*Sound Effects – On the theory and practice of Film Sound Design*” en LICHT, Alan (Ed.) *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli. New York, 2007.

¹²⁶ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1985. p. 48.

¹²⁷ BURCH, Noël. *Op. Cit.* 1970. p. 96.

oposición determinada por la naturaleza física, tecnológica y perceptiva del sonido y la imagen. Pero esa unión acaba convirtiéndose en una identidad propia, esencialmente unívoca.

El uso naturalista del sonido en el cine viene dado por el afán de realidad que privilegia la literalidad, y por el poder ilusionista del medio. Esa consideración sincrónica entre imagen y sonido también está relacionada con la transparencia baziniana, y ese interés por cierto grado de veracidad. Pero como indica Josep María Català, “*el uso sincrónico-naturalista del sonido no benefició ni a éste ni a la imagen, (mengüó) las posibilidades expresivas de ambos*”¹²⁸. A partir del momento en que a nivel técnico se puede registrar sincrónicamente la imagen y el sonido, se establece una fidelidad que limita la investigación de las posibilidades artísticas en la conjunción de los dos elementos. Ha sido en el cine de vanguardia y el cine experimental donde el sonido se ha tratado con mayor expresividad, no en vano las primeras piezas electrónicas, la música serial, la música concreta y otras tendencias de la música contemporánea han quedado insertadas antes, en piezas fílmicas artísticas de tradición vanguardista, que en largometrajes de ficción.

El cine experimental cuestiona insistentemente el uso convencional del sonido, con la intención de hallar nuevos recursos expresivos, poéticos, metafílmicos o abstractos que rompan los modos de representación simplificados por la industria del cine y la televisión. El cine estructural y el cine de *found footage* son dos de los estilos del cine experimental que utilizan con mayor competencia los recursos sonoros. El auge de estas dos tendencias coincide con la experimentación sonora de la música concreta, la música indeterminada, la *tape-music*, la música electrónica, la música minimalista y, en general todas las propuestas innovadoras de la música clásica contemporánea. Autores como Pierre Henry, Pierre Shaeffer, Louis y Bebe Barron, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Phillip Glass, Morton Subotnick o La Monte Young participan de los cambios de paradigma en el desarrollo de la música contemporánea, introduciendo instrumentos insólitos y ensanchando las concepciones sobre la composición, introduciendo el silencio y los ruidos cotidianos en sus discursos musicales.

La falta de concordancia entre las imágenes y los sonidos puestos en práctica en las películas de *found footage*, permite al cineasta revelarse contra la saturación mediática sufrida por la sociedad occidental, desde mediados del siglo XX. Es un mecanismo que según Wees, “*constituye una forma eficaz de exponer, satirizar y producir nuevas lecturas de las banalidades, clichés y*

¹²⁸ CATALÀ, Josep María. *La puesta en imágenes*. Paidós. Barcelona, 2001. p. 349.

convencionalismos del discurso, tanto verbal como visual, típico de los medios de masas"¹²⁹. Este tipo de estrategia puede observarse perfectamente en una película como *La verifica incerta* (1964), en el modo cómo desmonta las imágenes y los sonidos de un sinfín de largometrajes de la época clásica de Hollywood, para desmontar por completo su funcionalidad. Apedazando escenas de diferentes películas, con alevosía y premeditación, Alberto Griffi y Gianfranco Baruchello rompen la sincronía y revelan una discordancia incómoda de percibir por el espectador. La banda sonora queda configurada como un experimento sonoro hecho de músicas interrumpidas, diálogos imposibles y efectos de sonido inconexos.

El cine estructural está directamente influido por la experimentación sonora de los años sesenta y setenta. Muchas innovaciones tecnológicas emprendidas en el terreno de la música se añaden al cine estructural para establecer relaciones entre la imagen y el sonido, que den lugar a reflexiones sobre la tecnología fílmica y su poder de representación. Juan Antonio Suárez encuentra puntos en común entre la música experimental de la época y el cine estructural ya que, *"en este cine la imagen fotográfica y el registro sonoro no buscan la legibilidad sino la contingencia y la desestructuración, tanto del medio como de la realidad representada"*¹³⁰. La estrecha relación entre los experimentos musicales y sonoros de la época y el cine estructural viene determinado por la trayectoria de algunos de sus cineastas que, como Tony Conrad o Michael Snow, resultan ser artistas multidisciplinares que crean música, arte sonoro y cine en paralelo.

Unos de los momentos destacables, a la hora de establecer relaciones entre artistas sonoros y cineastas de mediados de los años sesenta en Estados Unidos, está protagonizado por el grupo Fluxus. En él participan cineasta estructurales como Paul Sharits y músicos experimentales como La Monte Young. El cúmulo de artistas neo-dadaístas establecido por el lituano George Maciunas está fuertemente influenciado por las concepciones artísticas del músico John Cage, *"que defendían la aleatoriedad, la materialidad y la antiexpresividad en el arte"*¹³¹. Este gusto por la aleatoriedad indica un desinterés por el control exhaustivo de la obra final que favorece la introducción del azar en el proceso creativo. Con la inexpresividad se critica lo emotivo del arte expresionista abstracto defendido por críticos de arte como Clement Greenberg, y se inicia un proceso de reflexión artística alejado de trascendencias sentimentalistas.

¹²⁹ WEES, William C., *"Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica"* en *Archivos de la Filmoteca* n° 30. IVAC. Valencia. octubre de 1998. p. 131.

¹³⁰ SUÁREZ, Juan Antonio, *"El cine estructural y la experimentación sonora"* en *Archivos de la Filmoteca* n° 53. IVAC. Valencia. junio de 2006. p. 84.

¹³¹ *Ibid.* p. 86.

En la escena musical experimental, y especialmente en la *tape-music*, se empiezan a introducir las posibilidades de manipulación de sonidos pregrabados. Reproducir al revés, a mayor o menos velocidad, generar efectos de *loop*, regrabar sonidos ya registrados en un soporte sonoro, etc. son algunas de las soluciones prácticas insertadas por músicos experimentales. Los cineastas englobados bajo la etiqueta estructural incorporan estas mismas variaciones a sus recursos fílmicos, de manera que descomponen registros sonoros tal y como lo hacen con los soportes fílmicos. Juan Antonio Suárez tiene en cuenta estas cuestiones para acabar afirmando que, “*el regrabado, es decir la repetición y la manipulación de material existente, es un procedimiento compartido por el cine de estructura y el arte sonoro de los sesenta*”¹³².

133 se limita a coger los efectos de sonidos pertenecientes al vinilo y a reducir sus duraciones en función del metraje o de las consideraciones de los dos autores. No transforma los sonidos, tan sólo los presenta abreviados. La manipulación del registro sonoro, por lo tanto, resulta ser mínima. Es la selección y la nueva ubicación la que alcanza altas cotas de experimentación, ya que la nueva disposición alcanza una ilusión unitaria, donde la apariencia de realismo y la verosimilitud de la representación queda constantemente puesta en entredicho.

4.5.2.2. IMAGEN

En *133* la unidad visual del plano, la serie de imágenes separadas por intervalos en negro que separan cada uno de los ciento treinta y tres montajes, mantiene el protagonismo y la primacía del contrato audiovisual. El sonido se refiere a las imágenes y se somete a ellas, siendo, así, subsidiarias. El montaje sonoro prácticamente nunca prevalece sobre el montaje visual de una obra cinematográfica, ya que en la atención del espectador, la percepción visual recoge más información que la percepción sonora. Las imágenes, a diferencia de los sonidos, tienen un carácter tangible por la delimitación del espacio. Veamos, por tanto, en qué consisten y a qué remiten las imágenes recuperadas en un filme como *133*.

La película está realizada atendiendo a un método alternativo, independiente, pobre, marginal. Uno de los primeros parámetros que indican esta inclinación extraterritorial es el hecho de no utilizar ni cámara ni película virgen. Balcells y Bonet no filman nuevas imágenes, sino que se sirven de otras ya creadas para renovarlas. Reciclan celuloide filmado, rechazado y puesto a la

¹³² *Ibid.* p. 97.

venta, para darle unos usos insólitos, hasta ese momento inéditos. Este reciclaje permite visibilizar connotaciones de la imagen que en un su contexto original pasaron desapercibidas. Existe cierto espíritu explorador en esa continua búsqueda por los metrajes filmicos más recónditos, susceptibles de juntarse a efectos sonoros existentes. Este proceso creativo sugiere una posición crítica que trata de ahondar en los significados que rigen la comunicación audiovisual desde un punto de vista singular. Los desechos descontextualizados y presentados en un nuevo filme, construyen su sentido gracias al entorno y sus circunstancias. Es lo que Vicente Sánchez-Biosca designa como la “*deshistorización de la cita*”¹³³, la transformación de ese fragmento (escrito, visual o sonoro) por el desplazamiento temporal. Este ejercicio supone la interrupción de su contexto y la ampliación de otros posibles sentidos, hasta entonces amagados. El significado anterior de ese fragmento extraído permanece latente en el cine por el grado icónico de la imagen, pero al desplazarse de su ubicación original y presentarse bajo otra registro, cambia su apariencia, transformando su función comunicativa y sugiriendo lecturas analíticas y/o poéticas. La técnica del *found footage* queda ligada a una “*estética de la ruina*”¹³⁴, a un aprecio estético por un pasado reciente del que queda una huella visual.

El desmontaje dialéctico entre el sonido y la imagen es la cuestión fundamental de un filme como *133* que genera ironías conceptuales y paradojas, para poner en crisis el aparato cinematográfico y tratar de cambiar la manera en la que el espectador piensa el cine. Esta apropiación postmoderna de Bonet y Balcells resulta ser una obra metafílmica que simultáneamente es una obra de vanguardia, una película industrial, un documental educativo y un filme amateur. El engranaje que propone está tan cerca de la práctica como de la teoría, ya que, poniendo en funcionamiento herramientas del dispositivo tecnológico fílmico, se elabora un análisis crítico hecho de proposiciones, preguntas y afirmaciones. Los dos cineastas enmarcan sus ideas en una nueva obra que, sirviéndose de material fílmico, conjuga un texto abstracto cargado de ironía y sentido del humor.

Los ensayos escritos de Walter Benjamin utilizaban el recurso de la cita porque, cómo dijo en una ocasión: “*I have nothing to say, only to show*”¹³⁵. Mostrar y transformar, para demostrar y afirmar, es una de las razones por las cuales el cineasta de *found footage* prefiere partir de películas ya existentes en vez de filmar nuevas imágenes, con las que construir nuevos

¹³³ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca Generalitat Valenciana. Valencia, 1995, p. 26.

¹³⁴ RUSSELL, Catherine. *Op. Cit.* 1999. p. 268

¹³⁵ Citado en WEES, William C., *Op. Cit.* 1993. p. 52.

discursos fílmicos. A partir de elementos dispares el cineasta de metraje encontrado crea sentido construyendo un filme cuyo montaje afecta mental y sentimentalmente. Según Paul Arthur, “*abstract montage effects appealing less to our racional faculties than our emocional instincts*”¹³⁶. Esta es una de las principales diferencias entre el cine de compilación del documental y el cine vanguardista de *found footage*. Si en general el primero dialoga a nivel conceptual para contrastar posturas ideológicas, el segundo lo hace a nivel abstracto para buscar soluciones formales de calado sensitivo. Aún así, las dos variantes mantienen un punto en común que resulta del porqué de las motivaciones de un director al seleccionar ciertas imágenes, para montarlas y yuxtaponerlas con otras. Es decir la búsqueda de un significado final.

Al combinar dos de las tendencias más representativas del cine experimental, el cine estructural y el denominado cine de *found footage*,¹³³ se posiciona en un terreno ambiguo entre el formalismo hermético de la primera y la ligereza irónica de la segunda. De esa unión emerge un filme ciertamente pedagógico que construye su significado cuestionando y celebrando el código sincrónico entre imágenes y sonidos. Como indica Malcolm LeGrice, “*many of the films structured with a reflexive intention make use of words and are didactic in tone*”¹³⁷. La película de Balcells y Bonet no introduce *voz en off* ni texto escrito pero, sin embargo, promueve un método diferente para construir sentido, mediante un didacticismo acumulativo de imágenes y sonidos, apropiados y reciclados. El amplio despliegue de combinaciones concordantes y discordantes de la película tiene algo de lección fílmica que pone a prueba las capacidades perceptivas y cognitivas del espectador.

Ese trasfondo epistemológico desvela un aspecto común a todos los filmes que participan de la técnica del *found footage*: esos montajes forman parte del entorno saturado de la industria de los medios de información y entretenimiento, es decir del complejo paisaje mediático de la postmodernidad. Es lo que Wees analiza de la imagen apropiada y subvertida en los filmes experimentales, cuando afirma que, “*recycled images call attention to themselves as images, as products of the image-producing industries of film and television*”¹³⁸. Esa autorreferencialidad desvela un contenido crítico pero amaga una posición ambigua, entre el fetichismo y la ironía, la devoción y el sarcasmo, la creación y la destrucción.

¹³⁶ ARTHUR, Paul, *On the virtues and limitations of collage*. <http://www.yidff.jp/docbox/11/box11-1-e.html> Artículo online consultado por última vez en junio de 2010.

¹³⁷ LEGRICE, Malcolm. *Op. Cit.* 1976. p. 26.

¹³⁸ WEES, William C., *Op. Cit.* 1993. p. 32.

4.5.3. INFLUENCIAS

Existen algunos cineastas emblemáticos del cine estructural que utilizan metraje encontrado para crear películas propias, bajo parámetros cercanos a los de *133*. Ken Jacobs y Ernie Gehr utilizan la técnica de la refilmación de otros filmes para crear películas como *Tom, Tom the Piper's Son* (1969) y *Eureka* (1974). Ken Jacobs reencuadra pacientemente el marco de la imagen de un filme de 15 minutos llamado *Tom, Tom the Piper's Son* (1905), para descomponerlo en una abstracción acelerada y ralentizada, expandida hasta los 100 minutos de duración. Ernie Gehr aumenta la duración de cada uno de los fotogramas de la película original (un trayecto desde un tranvía de la ciudad de San Francisco filmado frontalmente), para ensanchar su temporalidad. Estos dos ejemplos utilizan la cámara o la copiadora óptica para transformar las películas apropiadas. *133*, en cambio, se sirve del mismo metraje sin alterar sus cualidades plásticas, tan sólo cortando su duración en función del tiempo de cada sonido. La banda sonora es por tanto el elemento que sustenta la arquitectura del filme. Es en ese terreno de la experimentación sonora con finalidades fílmicas donde cabe buscar las influencias de la película de Balcells y Bonet. Pero también en su aspecto lúdico decantado hacia la aprehensión, hacia una percepción cognitiva.

Entre los artistas del cine de vanguardia que hayan experimentado la imagen en movimiento, apropiándose de sonidos previamente registrados, se hallan los nombres de Walter Ruttmann y Maurice Lemaître. Los dos han realizado experimentos en soportes fílmicos que sólo utilizan la banda de sonido. *Wochenende* (1930) del alemán Walter Ruttmann y *The song of Rio Jim* (1978) del francés Maurice Lemaître son dos películas realizadas para proyectarse en salas cinematográficas, hechas exclusivamente de sonidos reciclados. *The song of Rio Jim* recupera un *western* de Hollywood creando una nueva versión invisible de seis minutos, cuyas escenas de acción quedan sugeridas por la banda sonora. Con *Picture and Sound Rushes* (1968), el cineasta norteamericano Morgan Fisher plantea una reflexión acerca de la sincronización de sonido e imagen en la industria cinematográfica. Fischer explica las estrategias comúnmente utilizadas para combinar los dos elementos básicos que permiten el ilusionismo. Christian Marclay es otro de los artistas sonoros que, posteriormente, ha trabajado con imágenes y sonidos apropiados de la industria del cine, para descubrir otras posibilidades sincrónicas -como atestigua su pieza *Video Quartet* (2002), realizada para proyectarse en cuatro pantallas-.

Entre la existencia de otros filmes que trabajen simultáneamente aspectos pedagógicos y lúdicos bajo planteamientos sistemáticos, que obliguen a ejercitar la memoria visual y auditiva, destaca *Rebus-Film N.º 1* (1928), una pieza de 15 minutos realizada por Paul Leni. El filme está estructurado como un crucigrama visual donde el espectador está invitado a participar, resolviendo las palabras restantes, mediante imágenes de diferentes personas y lugares del mundo que las evocan. Ese proceso de retención sonora y visual por parte del espectador durante la proyección, también se encuentra en una película clave del cine estructural como *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton. Aquí una serie de fotografías filmadas estáticamente se van quemando progresivamente hasta desintegrarse, mientras una *voz en off* describe meticulosamente el significado de los elementos representados en las imágenes. Pero esas explicaciones remiten a la fotografía que se ha mostrado anteriormente, de modo que existe un ligero desfase que cambia por completo la percepción de la película. El espectador activa así su capacidad memorística para retener las características de las fotografías en blanco y negro, y las explicaciones verbales que las acompañan.

Pero estas dos películas anteriormente descritas no se sirven de la técnica del *found footage*. *A Movie* (1958) del norteamericano Bruce Conner y *La verifica incerta* (1964) de los italianos Alberto Griffi y Gianfranco Baruchello están directamente relacionadas con *133*. Las tres usan material fílmico de distintas procedencias para desmontar las continuidades y desvelar otras sinergias interesadas por el desplazamiento de los códigos, el análisis de los estereotipos y la mirada irónica hacia las convenciones del cine industrial. *A Movie*, *La verifica incerta* y *133* son filmes que festejan y celebran la existencia del cine, desde posturas diferentes. La primera trata de hilvanar una narración imposible mediante retazos fílmicos discrepantes, la segunda destroza secuencias de largometrajes de ficción transformando por completo cualquier continuidad narrativa, mientras la tercera se decanta por un sistema abstracto de clasificación sonora, un archivo enciclopédico que deja de lado aspectos narrativos para mostrarse como un catálogo de posibles usos del sonido.

Al Razutis y Gustav Deutsch son otros de los cineastas interesados en la técnica del *found footage* desde presupuestos más o menos estructurales. Sus películas se cuestionan qué es el cine, atendiendo a la materialidad del soporte, recuperando metraje en desuso, preguntándose por los orígenes y el porvenir del cine transformando su ilusionismo. *Visual Essays: Origins of Films* (1973-84) de Al Razutis y la serie *Film-Ist* (2006-2009) de Gustav Deutsch son películas enciclopédicas divididas por secciones, que clasifican los modos en que los cineastas han

pensado y creado el arte del siglo XX. Éstas películas encuentran algunas similitudes con *133*, pero éstas resultan ser muy ligeras. Este hecho demuestra la singularidad de una propuesta como la de Bonet y Balcells, o la dificultad por hallar material filmico que se sitúen en un plano parecido al expuesto en *133*.

4.5.4. REPERCUSIÓN

La repercusión pública y crítica de *133* ha sido mínima. Ni los pocos estudios especializados sobre cine experimental de *found footage* han analizado concienzudamente las características, ni el valor, de una obra insólita en el panorama nacional como es *133*. Quien más ha escrito sobre la película es precisamente Eugeni Bonet, que se ha encargado de analizar el cine experimental y el video de creación en España, desde los años setenta. Su estudio sobre el *found footage* deja de lado esta película co-dirigida con Eugenia Balcells porque, al ser él mismo el comisario de la muestra, prefiere negarse a incluir su propia película en el ciclo, “*por mucho que (me) satisfaga todavía*”¹³⁹. Un análisis paradigmático del cine documental y experimental de material apropiado como el de Antonio Weinrichter en *Metraje Encontrado* también deja de lado *133*, a la que ni siquiera cita. Tampoco la crítica de arte ha sido especialmente agradecida con la etapa cinematográfica de Eugenia Balcells; los estudios escritos sobre su obra han girado casi siempre en torno a sus instalaciones y videoinstalaciones, dejando de lado su obra fílmica, como manifestaciones artísticas secundarias.

A partir del nuevo milenio, gracias, en parte, a la popularización del término *found footage*, el auge de los ciclos de este tipo de cine en salas de arte, filmotecas y festivales, y a la consolidación del reciclaje en todos los ámbitos del audiovisual contemporáneo, *133* ha reemprendido un recorrido por el circuito internacional. Actualmente la distribuidora española de video y media art *Hamaca*¹⁴⁰ es la encargada de distribuirla, ofreciendo copias de la película para su proyección. En cierta manera, esa escasez de recursos estructurales con los cuales denunciábamos las dificultades para sostener este tipo de producciones cinematográficas, ha quedado subsanada gracias a esta iniciativa encabezada por la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*. Películas como *133* han podido ver favorecida su relevancia gracias a una mayor visibilidad, tanto en ciclos fílmicos de festivales y centros de arte, como en la misma Web de la distribuidora de videoarte y cine experimental.

¹³⁹ BONET, Eugeni. *Op. Cit.* 1993. p. 9.

¹⁴⁰ <http://www.hamacaonline.net>. Web *online* consultada por última vez en junio de 2010.

5. CONCLUSIONES

Como hemos visto existen algunos ejemplos de prácticas filmicas de *found footage* y de cine estructural llevados a cabo en el contexto del cine español, durante las décadas de los años sesenta y setenta. Mientras unos cineastas utilizan el metraje encontrado para expresar su conciencia política, tergiversando contenidos fílmicos previamente apropiados, otros los usan desde presupuestos estéticos, decantando sus soluciones artísticas hacia una crítica autorreferencial de los parámetros que rigen los medios de comunicación de masas. *133* se engloba dentro de este segundo apartado porque su contenido remite a la industria del cine desde una estrategia formal propia del cine de Arte. El debate sobre el papel del cine como manifestación artística o como producto de la industria del espectáculo queda evidenciado en un filme que es la suma de dos posturas contrastadas. El componente metafílmico, la estructura compositiva, la continua referencia al propio soporte cinematográfico y el carácter lúdico son elementos que favorecen la consideración de *133* como una de las piezas artísticas más paradigmática del cine de desmontaje de toda la historia del cine español. Sus particularidades estéticas y conceptuales hacen que sea uno de los pocos filmes en hallar inteligentemente el nexo común entre el cine de *found footage* y el cine estructural.

Son pocos los cineastas internacionales que hayan partido de estos dos métodos para solucionarlos en una sola obra fílmica. Los cineastas Balcells y Bonet idean un patrón establecido de antemano para seguirlo hasta sus últimas consecuencias, planteando cuestiones capitales sobre la naturaleza del dispositivo cinematográfico y la capacidad ilusionista de sus imágenes y sonidos. *133* puede considerarse uno de los títulos más representativos del cine experimental; un cine visionario que, en palabras de Paolo Cherchi Usai, “no tiene más tema que la transformación de la imagen misma”¹⁴¹. Frase que enlaza con una de las notas introductorias de la investigación, en la que el mismo autor afirma el poder de destrucción de las imágenes en movimiento, por lo que respecto a la fragilidad de su material fotoquímico. Aspecto, este último, que permite recordar la noción de cine matérico propuesta por Bonet: un cine que remite al celuloide, a la materia física del soporte cinematográfico, antes que a su poder de representación. La película de Balcells y Bonet anticipa el auge del cine de *found footage*, sucedido desde los años ochenta hasta la actualidad. Lo hace preguntándose el porqué de la trascendencia de la sincronía entre imagen y sonido en el seno del artificio fílmico.

¹⁴¹ CHERCHI USAI, Paolo. *Op. Cit.* 2005. p. 33.

William C. Wees es el teórico que ha tratado el *found footage* con mayor insistencia, pero sus análisis se han centrado exclusivamente en la escena norteamericana, de modo que nunca ha analizado una película como *133*. Eugeni Bonet ha sido uno de los pocos historiadores que ha escrito sobre la película, considerando adecuadamente su postura teórica y su praxis experimental. Pero, como hemos visto, en el programa *Desmontajes* que comisarió en 1993 la dejó de lado ¹⁴². Han sido pocas las oportunidades para valorar la película a nivel teórico y formal en los circuitos del cine experimental. Esto se debe a que la mayoría de estos escritos se ha limitado al contexto norteamericano, o a cada una de las diferentes cinematografías europeas. La española se ha visto mermada por un contexto socio-político negativo que ha desencadenado unas políticas culturales confusas y maltrechas. En palabras del mismo Bonet el cine experimental español ha resultado ser, “(un) fracaso estructural, precisería, a no confundir con el estético” ¹⁴³. Ese fracaso estructural, anunciado en 1991 por Bonet, ha podido subsanarse progresivamente mediante la consolidación de ciclos de proyecciones estables, medios escritos críticos y la existencia de una distribuidora como *Hamaca*; específicamente centrada en el cine y el vídeo de creación español. Ésta ha permitido, cuanto menos, amalgamar el audiovisual artístico y experimental en un punto de encuentro, ampliamente esperanzador. Las recientes proyecciones de *133* en muestras y festivales internacionales ¹⁴⁴ invitan a pensar en cierta recuperación crítica de un filme singular, cuyo valor sobrepasa el contexto local, para convertirse en un tratado de posibles usos fílmicos, atendiendo a uno de sus códigos más estrictamente utilizados y más fácilmente manipulables.

El arte conceptual español de la década de los años setenta también ha ido alcanzando relevancia a medida que pasaban los años; como atestiguan las exposiciones que se han organizado en los principales centros de arte contemporáneo español ¹⁴⁵. Respecto a la consideración crítica actual de las obras de arte conceptuales resulta pertinente destacar una reflexión de la historiadora Pilar Parcerisas, en la que indica que muchas de esas obras nacidas de la inquietud y la imaginación individual de los artistas de la época, “*Ulleixen encara avni un*

¹⁴² Lo mismo ocurrió con el ciclo *La imagen sublime. Video de creación en España (1970-1987)* respecto a su película *Duchamp (retard en vídeo)* (1986-87).

¹⁴³ BONET, Eugeni, “Entre el cine ex-perimental y el cine ex-ceptional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España” en *Op. Cit.* 1991. p. 124.

¹⁴⁴ En diciembre de 2008 se proyectó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en noviembre de 2006 se pudo visionar en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Entre sus pases anteriores destacan el que se hizo en el Centre George Pompidou de París en 1980 y el del Collective for Living Cinema de Nueva York en 1981.

¹⁴⁵ Entre ellas cabe destacar la dedicada al *Grup de Treball* en el Macba o a los *Encuentros de Pamplona* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

saludable humor, un considerable esperit lúdic i auguren una llarga pervivència estètica"¹⁴⁶. Palabras que perfectamente podrían referirse a la obra cinematográfica de Bonet y Balcells de la década de los años setenta. Unas creaciones ligadas a los nuevos comportamientos artísticos por sus concepciones y sus procesos creativos. Unas películas que quedan resueltas como la documentación de su propio método de elaboración, como el registro de cada una de las decisiones que establecen su forma.

El planteamiento de una película como *133* demuestra una querencia por algunas de las prácticas más características y radicales de la estética postmoderna -como son la copia y la apropiación-. Simultáneamente revela un espíritu contestatario, percibido como una de las mayores aspiraciones de las vanguardias artísticas de principios de siglo: *"la crítica contra la institucionalització de l'art i els seus processos de mediació"*¹⁴⁷. La ruptura de la noción de originalidad y el planteamiento de la muerte del autor entronca con los análisis del arte contemporáneo del teórico francés Nicolás Bourriaud. Un crítico de arte que defiende la reescritura de la modernidad, utilizando lo pretérito para seleccionarlo y reconstruirlo mediante composiciones inéditas que permitan lecturas novedosas. Utilizar el archivo de imágenes de todo el cine del siglo XX, para reciclarlo, desmontarlo y postproducirlo, ensanchando los posibles conocimientos que se desprenden de ellos, es uno de los puntos de partida que Bourriaud defiende para establecer los procesos artísticos actuales. Una práctica que a la vez remite al pensamiento de algunos de los artistas y pensadores más determinantes del devenir del arte del último siglo: *"¿No es el arte, en palabras de Marcel Duchamp, "un juego entre todos los hombres de todas las épocas"? La postproducción es la forma contemporánea de ese juego"*¹⁴⁸. Y como postproducción entendemos el montaje, el remontaje y el desmontaje que tienen en cuenta concepciones formalistas y conceptuales que, en el caso de *133*, desvelan criterio, inteligencia y talento. Con *133* Eugènia Balcells y Eugeni Bonet demuestran su disconformidad respecto a las convenciones del cine de ficción industrial y la capacidad de éste para adormecer el intelecto del espectador. Reflexionan así sobre la homogeneidad del paisaje mediático de la contemporaneidad para focalizar su práctica bajo esos mismo parámetros, descubriendo la invisibilidad del poder de los *mass media* y la seductora influencia subliminal que desencadenan.

En la actualidad, el peregrinaje por mercadillos de segunda mano en busca de trozos de celuloide, se ha transformado en un incesante tránsito digital por el ciberespacio, a través de

¹⁴⁶ PARCERISAS, Pilar. *Op. Cit.* 1992. p. 21.

¹⁴⁷ MARTÍN PRADA, Juan, "Post-modernismes i apropiacions" en *Transversal*. N°29. Revista de cultura contemporània. *L'art de la còpia*. IMAC. Lleida, 2006. p. 28-32.

¹⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2007. p. 15

webs, blogs y archivos online de la más diversa procedencia, al acecho de vídeos digitales susceptibles de reciclarse. Millares de vídeos *online* de naturaleza ecléctica, creados por gente anónima, demuestran que la creación de piezas audiovisuales mediante imágenes apropiadas es una de las tendencias más repetidas de la actualidad. La innumerable lista de etiquetas que designan estos vídeos (*scratch-video, mash-ups, recut trailer, literal music videos, lyric spam, inappropriate soundtracks, phonetic translations, etc*) demuestran la fuerza del montaje, la edición y las postproducción en las prácticas fílmicas de realizadores contemporáneos, independientemente del contexto en el que insertan su creación. En palabras de Bonet esta postura permite afirmar su proceso de realización, “*negant el poder de la càmera per demostrar que no és el meu instrument principal; la taula de muntatge o l'ordinador sí*”¹⁴⁹. Este rechazo a la cámara como el aparato fílmico principal de la creación audiovisual demuestra que en la era digital, la conexión a Internet, la omnipresencia de las pantallas y el flujo continuo de imágenes en movimiento, tienen en el ordenador su centro de operaciones. Esta mentalidad abierta respecto al fenómeno cinemático encuentra puntos en común con el cúmulo de manifestaciones artísticas actuales clasificadas bajo el término *experimental media* (videoinstalaciones, arte multimedia, el *screen art*, archivo web, etc.).

La edición y la postproducción de imágenes previamente existentes enlaza con la reflexión del realizador alemán Harun Farocki -con la que se iniciaba esta investigación-, en la que defiende el hecho de recoger imágenes ya existentes, para utilizarlas de un modo determinado, que las transforme en nuevas. Reescribir el pasado, para hacer ver de otro modo el presente e intuir el futuro, es una de las máximas de unos artistas visuales que, ligados a los debates de la postmodernidad, trabajan el medio cinematográfico ofreciendo nuevas lecturas con las que acercarse a la contemporaneidad. Considerar el valor de la imagen en movimiento desde contextos artísticos, permite cuestionar, debatir, analizar, criticar y exponer consideraciones primordiales que afectan el hecho cinematográfico, resituando la importancia del arte del cine tras su anunciado declive como industria del entretenimiento.

¹⁴⁹ Entrevista del autor a Eugeni Bonet realizada el 6 de octubre de 2009.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick (Ed.) *Sound theory, Sound Practice*. Routledge. New York, 1992.

ARTHUR, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2005.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1985.

B. KUSPIT, Donald, "Collage: the organizing principle of Art in the age of the relativity of Art" en HOFFMAN, Katherine (Ed.) *Collage: Critical Views*. UMI Research Press. Ann Arbor, 1989.

BAIGORRI, Laura. *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Textos Docents 94. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona, 1994.

BALLÓ, Jordi, COROMINAS, Aurora i ESPELT, Ramon, *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català*. Actar i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1999.

BARBANCHO, Juan-Ramón (Ed.) *Remakes. Vídeo sobre cine*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón, 2009.

BARTOLOMÉ, Waldo R., BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel (Coord.) *ANEMIC CINEMA. La experimentación en el cine*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid. 1985.

BASILICO, Stefano (Ed.) *CUT: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee Art Museum. Milwaukee, 2004.

BASSAS, Assumpta. *Eugènia Balcells*, DUODA Revista d'Estudis Feministes núm 26. Barcelona, 2004.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004.

BENJAMIN, Walter, "La reproductibilidad de la obra de arte" en *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia, 2004.

BLAS, Susana, "Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el estado español" en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Desacuerdos 4. Cine y Vídeo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona, 2007.

BONET, Eugeni (Ed.) *Desmontaje: Film, Vídeo / Apropiación, Reciclaje*. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 1993.

BONET, Eugeni (Ed.) *Señales de Vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. Catálogo de la muestra itinerante organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1995.

BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1983.

- BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni y MUNTADAS, Antoni. *En torno al vídeo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel y SEGUÍ, Josep Lluís. *Muestra Cine Experimental Español*. Aula de Cine. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- BONET, Eugeni, “*Quadratura del Cercle (4 fases en l’obra d’Eugènia Balcells)*” en *Barcelona/París/New York: el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1985.
- BONET, Eugeni, ‘*Entre el cine ex-perimental y el cine ex-cepcional. Hipòtesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España*’ en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. San Sebastián. 1991.
- BONET, Eugeni, “*Entre tocaios*” a GARCÍA I FERRER, Joan Manuel y ROM, Martí (Ed.) *Eugènia Balcells*. Escola d’Enginyers Industrials de Catalunya. Barcelona, 2002.
- BONET, Eugeni y ESCOFFET, Eduard (Ed.) *Próximamente en esta pantalla. El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Actar, MACBA. Barcelona, 2005.
- BOSWELL, Peter. *2000 BC: The Bruce Conner Store Part II*. Walter Art Center. Minneapolis, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2007.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid, 1987.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Fundamentos. Madrid, 1998.
- CAMPER, Fred. “*The End of Avant-Garde Film*” en *Millenium Film Journal*, nº 16-17-18. New York, 1986-87.
- CARRILLO, Jesús (Ed.) *Desacuerdos 4. Cine y Vídeo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona, 2007.
- CATALÁ, Josep María. *La puesta en imágenes*. Paidós. Barcelona, 2001.
- CHERCHI USAI, Paolo. *La muerte del cine*. Laertes. Barcelona, 2005.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós. Barcelona, 2007.
- COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*. Random House Mondadori. Barcelona, 2005.
- COMER, Stuart (Ed.) *Film and Video Art*. Tate Publishing. London, 2009.
- COSTA, Jordi y MENDIBIL, Álex (Eds.) *Plagiarismo* (catálogo). La Casa Encendida. Madrid, 2005.
- CUESTA, Mery. *El terrorisme domèstic d’Antoni Padrós al cinema independent de l’Espanya dels anys setanta*. Fundació Espais d’Art Contemporani. Girona, 2003.

- DAVILA, Thierry, *Resistencia de la repetición, surgimiento de la invención: el remake y la fábrica de la historia en Remakes*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Festival Internacional de Cine de Gijón, 2008.
- DE L'ECOTAIS, Emmanuelle. *El espíritu Dada*. H Kliczkowski. Madrid, 2006.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo. El arte como revolución política*. Pre-textos. Valencia, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (Ed.) *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón, 2007.
- DRUMMOND, Philip (Ed.) *Film as film: Formal Experiments in Film 1910-1975*. Hayward Gallery-Arts Council of Great Britain. London, 1979.
- DWOSKIN, Stephen. *Film Is: The international free cinema*. The Overlooked Press. New York. Woodstock, 1975.
- EVANS, David (Ed.) *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. London, 2009.
- ESTELLA, Ignacio: *Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español en Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona, 2007.
- EXPÓSITO, Marcelo (Coord.) *Historias sin argumento: El cine de Pere Portabella*. Ediciones de la Mirada. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2001.
- EXPÓSITO, Marcelo y VILLOTA, Gabriel, "Usos de la imagen, límites de la imagen" en *Plusvalías de la Imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Sala Rekalde. Bilbao, 1993.
- FLÜCKIGER, Barbara. "Sound Effects – On the theory and practice of Film Sound Design" en LICHT, Alan (Ed.) *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli. New York, 2007.
- G. HANHARDT, John. *Dossier Informatiu*. Sala d'Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia y GÓMEZ VAQUERO, Laura. *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Documenta Madrid. Madrid, 2009.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. "El film de montaje. Una propuesta tipológica" en *Secuencias. Revista de historia de cine*. Número 23. Universidad Autónoma de Madrid. 2006.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia, "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)" en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona, 2007.
- GIDAL, Peter (Ed.) *Structural Film Anthology*. British Film Institute. London, 1978.
- GUBERN, Román, *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1999.

HAUSHEER, Cecilia y SEITTELE, Christoph (Ed.) *Found Footage Film*. Viper/zyklop verlag. Lucerna, 1992.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo. *Voces en la Niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Paidós. Barcelona, 2004.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, “El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y underground” en *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

HOFFMAN, Katherine (Ed.) *Collage: Critical Views*. UMI Research Press. Ann Arbor, 1989.

EVANS, David (Ed.) *Appropriation*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery. London, 2009.

FLÜCKIGER, Barbara. “Sound Effects – On the theory and practice of Film Sound Design” en LICHT, Alan (Ed.) *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli. New York, 2007.

GULDEMOND, Jaap (Ed.), *Cinéma cinéma. Contemporary art and the cinematic experience*. Stedelijk Van Abbemuseum. Eindhoven, 1999.

HALL, Doug y FIFER, Sally Jo (Ed.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Aperture. New Jersey, 1990.

JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton University Press. New Jersey, 1989.

KOSUTH, Joseph, “Arte y filosofía, I y II” en BATTCKOCK, Gregory (Ed.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Madrid, 1996.

LEIGHTON, Tanya (Ed.) *Art and the moving image. A critical reader*. Tate Publishing. London, 2008.

LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Studio Vista. London, 1977.

LIPPARD, Lucy. *El Pop Art*. Ediciones Destino. Barcelona, 1993.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal/Arte Contemporáneo 14. Madrid, 2004.

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press. Berkeley-Los Ángeles, 1988.

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press. Berkeley-Los Ángeles, 1992.

- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles, 1998.
- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles, 2004.
- MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles, 2006.
- MACDONALD, Scott. *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge University Press, 1993.
- MARCHÁN, Simón. *Del Arte Objetual al Arte del Concepto, 1960-1972*. Comunicación. Madrid, 1972. (3º ed. Akal, 1988).
- MARIANO GONZÁLEZ, Luis y MARTÍN VELÁZQUEZ, José (Coord.) *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel, 'Breve historia acerca del cine marginal (cine independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán', *Cinema 2002*, nº 38, abril de 1978.
- MARTÍN PRADA, Juan, "Post-modernismes i apropiacions" en *Transversal*. nº 29. Revista de cultura contemporània. *L'art de la còpia*. IMAC. Lleida, 2006.
- MEDINA, Pedro; MARIANO GONZÁLEZ, Luis y Martín Velázquez, José (Coord.) *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.
- MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1969-1971*. Macmillan. New York, 1972.
- MERCADER, Antoni, "El horizonte artístico de las tecnologías de la comunicación. El peso y contagio de un arte representativo". *Revista Telos*. núm.30, julio-agosto 1992. Madrid.
- MICHALKA, Matthias (Ed.), *X-SCREEN. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. MOMUK. Wien, 2004.
- MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Fernando Torres. Valencia, 1974.
- MOURE, Gloria, "Darrera el fets" a *Interfunktionen 1968-1975*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004.
- MUNTADAS, Antoni, "Behind the Image" en HALL, Doug y FIFER, Sally Jo (Ed.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Aperture. New Jersey, 1990.
- NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París, 1979.
- O'PRAY, Michael (Ed.) *Andy Warhol Film Factory*. British Film Institute. London, 1989.
- PAGÁN, Alberte. *Introducción aos clásicos do cinema experimental (1945-1990)*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1999.

PALACIO, Manuel; BONET, Eugeni; ECHEVARRÍA, Guadalupe y MERCADER, Antoni (Colab.) *La imagen sublime. Video de creación en España (1970-1987)*. MNCARS. Madrid, 1987.

PALACIO, Manuel, '¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica?' en *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del cine español*. Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. San Sebastián. 1991.

PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2008.

PELZER, Birgit, "Cache-Toi, objet!". *La revolució improvable a Interfunktionen 1968-1975*. Fundació Joan Miró. Barcelona, 2004.

PÉREZ PERUCHA, Julio, 'Visionarios del cinema' en *Bienal de la imagen en movimiento '92. Visionarios españoles*. MNCARS. Madrid. 1992.

PETROLLE, Jean y WEXMAN, Wright (Eds.) *Women and Experimental Filmmaking*. University of Illinois Press. Chicago, 2005.

POSNER, Bruce (Ed.) *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. Anthology Film Archives. New York, 2001.

RENAN, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*. E.P. Dutton & Co., Inc. New York, 1967.

RIAMBAU, Esteve, 'Coqueteos con Víctor Hugo' en *Historia del Cortometraje Español*. 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares. 1996.

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (Eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid, 1993.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 195-1975*. Laertes, Barcelona, 2006.

RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography. The work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, Durham. 1999.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Ariel. Barcelona, 1963.

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España 1970-2000*. Alianza Forma. Madrid, 2009.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós. Barcelona, 2004.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia. Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-1978*. Second Edition. Oxford University Press. New York, 1979.

SITNEY, P. Adams (Ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York University Press. New York, 1978.

SITNEY, P. Adams (Ed.) *Film Culture Reader*. Cooper Square Press, New York, 2000. (orig. 1970).

SUÁREZ, Juan Antonio, "El cine estructural y la experimentación sonora" en *Archivos de la Filmoteca* nº 53. IVAC. Valencia, junio de 2006.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Cátedra, Madrid, 2008.

TORREIRO, Casimiro y Cerdán, Josetxo (Eds.) *Documental y vanguardia*. Cátedra. Madrid, 2005.

TORRELLA, José. *El cine amateur español 1930-1950*. Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Catalunya. Barcelona, 1950.

TORRELLA, José. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Rialp. Madrid, 1965.

TYLER, Parker. *Cine Underground*. Editorial Planeta. Barcelona, 1973.

UNSAIN, José María, *Los vascos y el cine experimental* en la revista *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*. Eusko Ikaskuntza. Guipúzcoa, 1983.

VERNEDE, Kira. *Jasper Johns. Writings, sketchbook notes, interviews*. The Museum of Modern Art. New York, 1997.

VOGEL, Amos. *Film as a Subverive Art*. Random House. New York, 1974.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria. T&B Editores. Madrid, 2004.

WEINRICHTER, Antonio (Ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2009.

WEINRICHTER, Antonio, "Subjetividad, impostura, apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre" en *Archivos de la Filmoteca* nº 30, octubre de 1998.

WEES, William C. *Recycled Images. The arts and politics of found footage films s.* Anthology Film Archives. New York, 1993.

WEES, William C. *Light moving in time: studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. University of California Press. Berkeley, 1992.

WEES, William, *Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica* en Archivos de la Filmoteca nº30, octubre de 1998.

WOLLEN, Peter, "The Two Avant-Gardes", *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Verso. London, 1982.

YEO, Rob, "Cutting through history. Found Footage in Avant-garde Filmmaking" en BASILICO, Stefano (Ed.) *CUT: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee Art Museum, 2004.

YOUNG, Paul y DUNCAN, Paul (Ed.) *Cine Artístico*. Taschen. Köln, 2009.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co., Inc. New York, 1970.

ZAPATER, Juan, "Heterodocias: Trayectos y Experiencias de La Mano que Mira" en el catálogo de *Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2008.

VV. AA. *Eugènia Balcells, En Trànsit*. Palau de la Virreina. Barcelona, 1994.

VV. AA. *Eugènia Balcells, Sincronías*. MNCARS. Madrid, 1995.

VV. AA. *En l'esperit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1995.

VV. AA. *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. San Sebastián, 1990.

VV. AA. *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. CCCB. Barcelona, 2006.

Revistas:

Archivos de la Filmoteca. Número 53. Junio 2006. *Notas a la vanguardia norteamericana de posguerra*. IVAC. Valencia, 2006.

Archivos de la Filmoteca. Número 30. Octubre 1998. *Found Footage: simulacro, reciclaje, collage, falsificación*. IVAC. Valencia, 1998.

Secuencias. Revista de Historia del Cine. Número 23. Primer semestre 2006. Ocho y medio. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid 2006.

Transversal 29. Revista de cultura contemporània. *L'art de la còpia*. IMAC. Lleida, 2006.

VISUAL. Publicació de Film Vídeo Informació. Número 1. Diciembre 1977. Barcelona, 1977.

VISUAL 2. Publicació de Film Vídeo Informació. Número 2. Mayo 1978. Barcelona, 1978.

Internet:

ARTHUR, Paul, *On the virtues and limitations of collage*. <http://www.yidff.jp/docbox/11/box11-1-e.html> Artículo *online* consultado por última vez en junio de 2010.

BONET, Eugeni. "Desmontaje documental". 2002. texto disponible en www.culturasdearchivo.com

BONET, Eugeni. *Cinema Experimental*. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 1994. http://www.iaa.upf.es/recerca/sintesi_imatges/cinexp/cinexp.html

BALCELLS, Eugènia. Web personal de la artista. <http://www.eugeniabalcells.com>

HAMACA. Web de la distribuidora de media art. <http://www.hamaca.net>

Edición en DVD:

Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941. Anthology Film Archives. New York, 2005.

Avant-Garde. Experimental Cinema of the 1920s and 1930s. Films from the Raymond Robauer Collection. Kino International. New York, 2007.

Avant-Garde 2. Experimental Cinema 1928-1954. Films from the Raymond Robauer Collection. Kino International. New York, 2007.

Treasures IV of the American Cinema. Avant-Garde 1947-1986. National Film Preservation Foundation. San Francisco, 2009.

Del éxtasis al arrebató. Un recorrido por el cine experimental español. CCCB. SeaCex. Cameo. Madrid, 2009.

CD-ROM:

ArteVisión. Una historia del Arte Electrónico en España. MECAD. Media Centre d'Art i Disseny. Barcelona, 2000.

Eugènia Balcells. Obras · Works · Obres 1971-2003. Circular, Associació per la Difusió de les Arts. Barcelona, 2003.

Filmografía de Eugeni Bonet:

2007-10 *eGolem* (45 min.) (en progreso)

2009 *Buena suerte* (1 min., DVCam)

2009 *Mala conciencia* (1 min., DVCam)

2007 *A Spanish Delight* (5:25 min., DVCam)

2005 *10 MIN.* (10 min., DVCam)

2003-4 *Tira tu reloj al agua* (91 min., 35mm, música de FMOL Trio)

2002 *U-Session* (7 min., betacam digital, música de Eduardo Polonio)

2001 *Mecanica (retard digital)* (5 min., betacam digital)
 2000 *HoraDada* (10 min., DV, con Maite Ninou, música de Fátima Miranda)
 2000 *Des/Siesta* (14 min., DV - con Maite Ninou)
 1997-8 *Lecturas de Cirlot*
Cristo Cristal (11 min., betacam, música de Barbara Held)
Homenaje a Bécquer (13:30 min., betacam)
INGER permutaciones (18 min., betacam, performance de Empar Rosselló)
EINAI (12 min., betacam, música de Eduardo Polonio)
Visio Smaragdina (11 min., betacam, música de Miquel Jordà)
 1997-8 *Bronnyn (partículas)* (unacabada)
 1995 *In Video Veritas* (6 min., videoacción, con Thomas Nölle y Maite Ninou)
 1986-7 *Duchamp (retard en video)* (61 min., video 1" B)
 1985 *Gràcia, apunts d'un video-mapa* (26 min., video 3/4" U-Matic LB)
 1985 *La campana de Gràcia* (5 min., video 3/4" U-Matic SP)
 1985 *Tyhydd Teg (Souvenir)* (3 min., Super8 para el programa de TV3 "Arsenal/Souvenir")
 1979 *Atlas* (7 min., video 3/4" U-Matic LB)
 1978-9 *133* (45 min., 16mm, con Eugènia Balcells)
 1978 *Toma-Vistas I* (4 min., Super8 para dos o más proyectores)
 1978 *Toma-Vistas II* (Paisaje/Emulsión) (9 min., Super8 para dos o más proyectores)
 1977 *Run Thru / A través* (instalación para tres o más proyectores de 16mm)
 1977 *Moebius FilmStrip* (16mm loop)
 1977 *GAY NYC* (3 min., Super8)
 1976 *Photomaton*s (3 min., Super8, parte del largometraje colectivo "En la ciudad")
 1976 *Photomaton*s (duración variable, Super8 para dos o más proyectores)
 1976 *TV: Electronic Passion* (22 min., video 1") (lost)
 1976 *XeiX* (9 min., 8mm para dos proyectores)
 1975 *Texto 1* (3:20 min., Super8)
 1975 *Proyección* (Super8 loop)
 1974 *V-2* (12 min., video a Super8)
 1974 *Ready-Made (111 m.)* (25 min., 8mm)
 1973 *Weirt* (5 min., Super8, con Toni Soler y Joan Subirana) (perdida)

Filmografía de Eugènia Balcells:

1983 *For / against*
 1982 *Tomorrow's colors*
 1981 *Going through languages*
 1981 *Black feet*
 1981 *Around*
 1981 *Flight*
 1981 *Indian circle*
 1978-9 *133* (con Eugeni Bonet)
 1979 *Fuga*
 1978 *Boy meets girl*
 1977 *The end*
 1977 *Presenta*
 1976-7 *En la ciudad* (largometraje colectivo organizado por Eugeni Bonet)
 1976-8 *Álbum*